

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES

Departamento de Escultura



**DESARROLLO DE LA EXPRESIÓN ORGÁNICA Y
ESCULTÓRICA COMO CUALIDAD ORNAMENTAL**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Xana Álvarez Kahle

Bajo la dirección de la doctora

Consuelo González-Meneses

Madrid, 1999

ISBN: 84-669-2455-8

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID.

FACULTAD DE BELLAS ARTES.

(DEPARTAMENTO DE ESCULTURA).



BIBLIOTECA U.C.M.



530773934X

*DESARROLLO DE LA
EXPRESIÓN ORGÁNICA Y ESCULTÓRICA
COMO CUALIDAD ORNAMENTAL.*



R^º T 232

Doctorando: Xana Álvarez Kahle.

Directora: Dra. Consuelo de la Cuadra González-Meneses.

ÍNDICE.

INTRODUCCIÓN.....	6
--------------------------	----------

CAPÍTULO 1.

La Forma orgánica, los soportes y las curvas.....	13
--	-----------

CAPÍTULO 2.

Relación de motivos orgánicos.....	19
- Animales.....	23
- Vegetales.....	26
- Animal-Vegetal.....	33
- Topográficos.....	38
- Texturas aisladas.....	44
- Curvas.....	49

CAPÍTULO 3.....	68
------------------------	-----------

La exactitud en la representación. Psicología de las formas.

I- Condicionantes afectivos en las representaciones orgánicas.

- Símbolos, prácticas totémicas.....	68
- Jerarquías en la representación.....	76
- Retratos orgánicos.....	80
· Retrato animal.....	80
· La elección de la estación.....	84

II- Distanciamiento del mundo natural.....	87
III- Actualidad de las formas.	95
IV- De la imitación a la introducción.	
· Modelado con productos orgánicos.	
· Inclusión de productos orgánicos en la obra final.....	98
V- Criterios personales.....	116

CAPÍTULO 4.

Ornamentación orgánica en superficie.....	124
--	------------

CAPÍTULO 5.

Condicionamientos compositivos de la forma orgánica ornamental.....	139
--	------------

- La repetición.....	139
- La simetría.....	147

Condicionamientos del soporte sobre la forma orgánica.

1 - Soportes que facilita la naturaleza.....	160
· El Terreno.....	161
· El cuerpo.....	167
- La experimentación personal.....	179
2 - Soportes artificiales.....	186
· Objetos de uso cotidiano.....	186
· Soportes arquitectónicos.....	190

CAPÍTULO 6.

Procedimientos y nuevas propuestas.....	197
--	------------

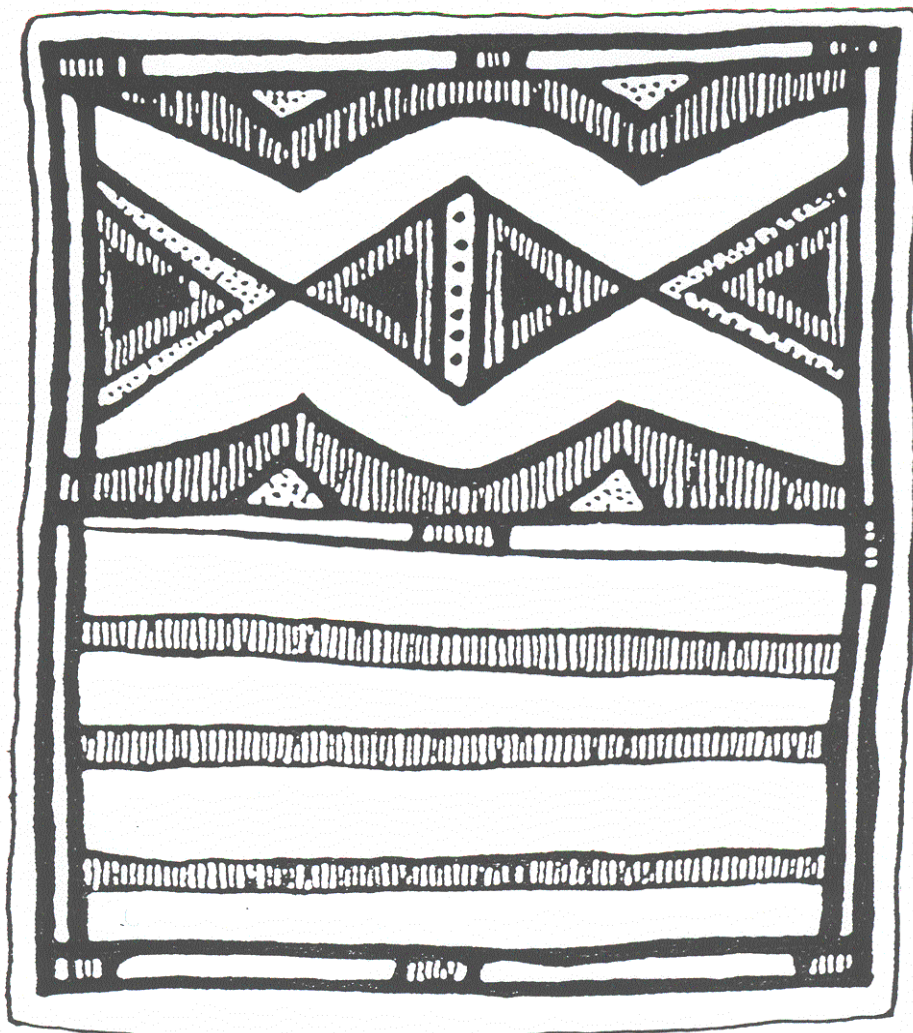
1 - Proceso cerámico.....	199
2 - Formas semiexentas sobre soporte curvo.....	203
3 - Deformaciones estructurales y anatómicas.....	208
4 - Deformación perspectiva, emplazamiento y soporte.....	218
5 - Distorsiones ópticas, aplicaciones y su corrección.....	223

6 - Condicionantes orgánicos para una composición adaptada al soporte curvo.....	241
· Adaptación al arco de curvatura.....	241
· La flexibilidad del motivo.....	256
· Estiramientos y engrosamientos.....	264
7 - El apretón como procedimiento.....	268
· El procedimiento del apretón sobre componentes tomados directamente de la naturaleza.....	271
· El procedimiento del apretón sobre componentes naturales transformados. Modificaciones plásticas.....	278

CONCLUSIONES.

Rebelión de la forma orgánica.....	292
- La libre utilización del soporte.....	296
- Transformaciones de la forma orgánica en superficie.....	297
- Apropiación del espacio.....	300
- Apropiación del suelo.....	302

BIBLIOGRAFÍA.....	307
--------------------------	------------



A veces se nos tiene que enseñar a ver aquello que ni sospechamos que estamos viendo.

"Saco de cuero crudo de los indígenas Arapaho. El patrón proporciona información geográfica sobre un pequeño pueblo... rodeado de montañas (recuadro doble), moteado con lagos (cuadros dentro del recuadro), tiendas (triángulos oscuros) y un sendero de búfalos que lo atraviesa exactamente por el centro (línea punteada)."

György Doczi.

INTRODUCCIÓN.

En mi familia se cuenta como anécdota curiosa que mi abuelo comentara no sin cierta indignación "¡algún día nos embotellarán el agua!". En los tiempos que corren nos hemos acostumbrado a convivir con hechos, con paisajes que eran impensables hasta hace bien poco. En ocasiones no somos capaces de profundizar lo suficiente como para entender la simbología que nos llega de culturas que aún se hallan en fases más tempranas de la evolución, y en cambio, estamos continuamente dando nuevos significados e imponiendo nuevos códigos a conductas y hábitos, para conseguir comunicarnos dentro de la diversidad de criterios y nuevas situaciones ambientales a las que nos enfrentamos de forma cotidiana. Inmersos en tan imparable cambio, es necesario en ocasiones tener algo a qué aferrarse, un credo, un sentimiento, algo que otros no puedan tocar, algo íntimo. He aquí parte de mi credo particular.

Cuanto percibe el ojo humano podría ser analizado hasta su estructura molecular o atómica comprobándose que siempre está presente algún tipo de armonía natural que da lugar a infinidad de formas, movimientos y regularidades, que se rigen por una serie de fenómenos predecibles, aunque no "desglosables en elegantes soluciones numéricas y exactas".¹

Hallamos estructuras armónicas en niveles donde solo se hacen visibles por mediación de mecanismos de aumento de las imágenes, o en nuestro entorno natural, perceptibles y palpables con ayuda de nuestros sentidos físicos, e incluso en niveles que escapan a nuestro entendimiento y a nuestra

capacidad de captación global, debiendo recurrir a la abstracción, al análisis y a la deducción.²

Podemos establecer asociaciones y descubrir coincidencias, en función de las *formas* que se desarrollan, no solo en el movimiento de los planetas, en la estructura celular de los seres vivos, en la disposición de los nervios en la hoja de una planta, o en las corrientes de un río, sino también, en las composiciones musicales, la danza, las matemáticas, la arquitectura... y es que de manera más o menos directa, cuanto nos rodea tiene necesariamente el mismo origen: un desarrollo, crecimiento o creación a partir de elementos que existen en la naturaleza.³

Además debemos contar con la facultad que tiene el hombre de transformar, reordenar y crear a partir de esos elementos simples y primordiales inalterables. Facultad en unos casos innata, y aprendizaje consciente del maestro "Naturaleza", en otros, y que en el ámbito artístico deviene cualidad.

A lo largo de la historia, podemos apreciar cómo de cuando en cuando, el hombre se ha dejado guiar por la naturaleza en toda la extensión de la palabra, y sin distanciarse nunca completamente de ella⁴, ha imaginado, creado y se ha recreado en formas siguiendo sus propias normas estéticas y funcionales.

Está demostrado que desde los periodos paleolítico y neolítico hasta nuestros días, se ha pasado a menudo de la figuración a la abstracción, y viceversa, o si se prefiere, de un naturalismo a una predilección por formas más geométricas. Aunque probablemente mucho de lo que aparenta puramente geométrico, o de estricto origen matemático, o artificial, también posea reminiscencias naturales, eso sí, menos evidentes⁵. Actualmente quizá estemos siendo testigos de una

simultaneidad de estilos, formas, modas y modos de expresión, cuya causa haya que buscar indudablemente en los medios de masas y en la mezcla cultural.

"La percepción nos dice que algo existe; el pensamiento nos dice lo que es; el sentimiento nos dice si es agradable o no lo es; y la intuición nos dice de dónde viene y a dónde va".⁶

Con tan solo un poco de intuición -y pretendemos dejar aflorar toda nuestra intuición para desglosar esta investigación- llegamos a la apreciación de que la armonía más dinámica, más orgánica y quizá más sugerente en la historia de la escultura, es aquella generada por curvas de toda índole, "El lenguaje ha creado la expresión efusión de sentimientos, con la cual pone en relación lo redondo, ondulante, con el mundo de los *sentimientos*. Lo curvilíneo se sustrae mucho más que lo anguloso o rectilíneo a la búsqueda de unas leyes; discurre de forma imprevisible y probablemente también tenga unas causas indeterminables." ⁷ (La cursiva es nuestra). Julius Schlosser ⁸ nos recuerda que en el siglo XVIII, el pintor inglés Hogarth, proclamaba que la "línea serpenteante" es la "línea de la belleza". Trataremos de demostrar actualmente la simultaneidad de criterios tanto en el tiempo como en un mismo individuo, a pesar de estar rodeados de asfalto, hormigón, cristal, metal y plástico.

Este concepto de belleza ligado a la línea curva, con su origen en el mundo orgánico, se repite a menudo a lo largo de la historia artística y lo mismo sucede con los cánones de proporción, con los diseños simétricos, y con los patrones derivados de la sección áurea. Filósofos e historiadores se han ocupado del tema, unas veces para establecer duras críticas, otras veces para mostrarse a favor como veremos. Y

cuando estas nociones se creen superadas, siempre hallamos nuevamente a alguien que aboga por ellas y no puede evitar elogios y utilizarlas como fuente de inspiración.

"...estamos inclinados a asociar con lo inorgánico la línea recta, muerta, y no la curva, por la sencilla razón de que la curva es mucho más accesible a nuestro afán de proyección sentimental." ⁹ Una curva cerrada es la representación de un movimiento cíclico, y puede dar lugar a una repetición de formas en un espacio y un tiempo, e implicar la existencia de un eje sobre el que se produce un crecimiento o una rotación. La Luna o los satélites artificiales, una rueda y todo tipo de maquinaria que basa su funcionamiento en las leyes que se derivan de movimientos rotatorios, o incluso el tronco de un árbol creciendo concéntricamente, son todo ejemplos que ilustrarían este tipo de curvas.

Otras curvas como parábolas, elipses o espirales producen efectos de desarrollo de la forma, creciendo o estirándose indefinidamente, o bien cerrándose sobre sí mismas hasta casi negar su existencia, la naturaleza recurre muy a menudo a estas formas para inventarse a sí misma; modelos que encontraríamos en la subdivisión de las ramas en algunas especies arbóreas, el caparazón en los caracoles o la multiplicación de las células en los seres vivos.

De entre tantos elementos que contienen y reflejan en su estructura algún tipo de curva, tenemos que circunferencias, espirales, esferas y sus secciones, esto es, curvas en general, han servido de inspiración, de estudio, de herramienta, y de soporte para innumerables creaciones artísticas del hombre a lo largo de la historia.

Pedimos excusas si a lo largo de esta investigación caemos en excesivos riesgos y presentamos como verdades opiniones que tal vez no sean otra cosa que fé. Quizá también nos dejemos llevar por la emoción y no sepamos en ocasiones evitar contradecirnos, pero es nuestra modesta intención el aportar una idea viva, lanzada desde un sentimiento escultórico y expuesta al mismo crecimiento y a la misma mutación a la que se somete todo en la naturaleza. De las fotografías que acompañan el texto, la gran mayoría intenta apartarse de las obras más conocidas, con el sincero ánimo de generar la misma inquietud que sirve de motor a esta investigación: esa eterna búsqueda del goce en los detalles pequeños, en los que son anónimos, en la pieza arqueológica, en aquello que, porque amenaza ruina, parece en principio tener ya poco que ofrecer, pero donde se descubren auténticas sorpresas... lo mismo que en la naturaleza.

Por tanto pidiendo disculpas nuevamente por las lagunas y por las licencias tomadas, rogando sean aceptadas como puntos suspensivos para que más adelante otros continúen aportando datos, datos que inevitablemente y por suerte se seguirán produciendo, queda ya decir que profundizaremos en este tema, recogiendo información de diversos autores con sus pros y sus contras, trataremos los problemas técnicos e intentaremos demostrar una vez más, que hombre y naturaleza son condiciones inseparables, que en mayor o menor medida, cuando se trata la organicidad como tema o como medio para crear formas escultóricas, nos dejamos llevar por una "manera natural" de actuar, por una especie de repetición y reordenación de los movimientos y propuestas que vienen reflejados en la naturaleza. Bien porque somos parte de ella y a modo de instinto afloran estas *maneras*, bien por una observación profunda y exhaustiva de la experiencia que reposa tras la evolución de las formas.

Experiencia que reside en una largísima evolución hasta haber conseguido las formas de las que hoy disfrutamos, con las que compartimos este planeta, de las que nos servimos, y que incansablemente nos hablan de la adaptabilidad de la forma orgánica.

0.1. *Jardines internos. Orden y caos en las formas orgánicas*, Pere Alberch en *Arte y naturaleza*, Javier Maderuelo p. 35. Para profundizar en este tema indágese sobre fractales, y las llamadas teorías del caos y la complejidad.

0.2. Acerca de proporciones armónicas, geometría y sección áurea analizadas en formas animales y vegetales, y sobre ejemplos tomados de creaciones artísticas de toda índole, *El poder de los límites* de György Doczi, nos da muchas claves: "El poder de la sección áurea para crear armonía surge de su exclusiva capacidad de aunar las diferentes partes de un todo de modo que, conservando cada una su propia identidad, las combina no obstante en el patrón mayor de un todo único. El cociente de la sección áurea es un número irracional e infinito que solo puede ser aproximado y, sin embargo, tales aproximaciones son posibles incluso dentro de los límites de los números enteros mínimos. Este reconocimiento produjo en los antiguos pitagóricos un temor reverencial: percibieron en él el poder secreto del orden cósmico. Dio origen a su creencia en el poder místico de los números. También llevó a sus esforzados intentos de realizar las armonías de tales proporciones en los patrones de la existencia cotidiana, elevando, de este modo, la vida al nivel del arte." pag. 13.

0.3. Véase *El poder de los límites* de György Doczi.

0.4. Aquí remítanse a la magnífica tesis de un apreciado compañero, José Luis Gutiérrez, cuyo pesimismo, provocado por un sentimiento de divorcio entre hombre y naturaleza en la actualidad, nos vemos obligados a debatir, pues aunque estamos de acuerdo en los planteamientos, nuestro enfoque es diametralmente opuesto. Doquiera que miremos, descubrimos que la naturaleza se cuela sin llamar.

0.5. Véase *Problemas de estilo* de Aloïs Riegl.

0.6. *El hombre y sus símbolos*, Jung, p. 61.

0.7. Visión artística y visión racionalizada, Hans Daucher, p. 37.

0.8. Esta idea se recoge en *La literatura artística* de Julius Schlosser en relación a las objeciones estéticas añadidas por Filarete, a las que ya existían de carácter técnico acerca del arco apuntado gótico, pag. 152.

0.9. W. Worringer, *Abstracción y naturaleza*, p. 75.



"Todo arte puede reproducir cualquier ambiente, pero no imitando externamente la naturaleza sino reproduciendo artísticamente ese ambiente en su valor interno".

Wassily Kandinsky.*

LA FORMA ORGÁNICA, LOS SOPORTES Y LAS CURVAS.

El concepto de orgánico se opone al de inerte, que no tiene capacidad reproductiva ni de crecimiento. Según esta escueta aclaración, orgánico sería todo aquello con indicios de vida, seguramente con movimiento, bien sea éste interno como las funciones vitales, bien externo, como el desplazamiento, es decir, lo que conocemos como reinos vegetal y animal. Aunque también cabe considerar todo cuanto estos seres producen o provocan por el mero hecho de existir, así incluiríamos en este concepto cuanto ha formado parte de aquéllos como hojas muertas y esqueletos, o incluso las huellas que denotan su existencia como fósiles, pisadas o madrigueras. Todo ello tiene en común "lo orgánico", y recuerda a los seres que lo usaron o lo habitaron, y al entorno hostil contra el que hay que defenderse o dominar para lograr la supervivencia; y en términos artísticos, la inspiración en estas formas, el aprendizaje e imitación de sus *maneras* y por último lo que es elaborado o conformado por estos mismos elementos. Entonces, *orgánico*, viene a ser casi sinónimo de *natural*, y en consecuencia, opuesto a *artificial*. Pero también conviene matizar estos términos, pues como bien dice Ezio Manzini, "Para el hombre producir lo artificial es una actividad absolutamente natural... A lo largo de los dos últimos siglos todo ha cambiado: la extensión de lo artificial corresponde hoy en día a la del planeta... todo polímero y todo circuito electrónico existe en cuanto que secunda leyes naturales. Sin embargo nosotros no vemos ni las uniones entre átomos, ni los electrones que se mueven en los campos eléctricos."¹

Para tomar una posición más esclarecedora citaremos también a Lipps: "Del objeto natural se distingue la línea geométrica precisamente por el hecho de no hallarse dentro de ningún nexo natural. Es cierto que lo que constituye su esencia sí pertenece a la naturaleza: Las fuerzas mecánicas son fuerzas naturales. Pero en la línea geométrica y, en general, en las formas geométricas, estas fuerzas mecánicas están desprendidas del nexo natural y de la infinita mutación de las fuerzas naturales y se expresan aisladamente".²

Como bien comentan diversos autores, Worringer³ entre otros, las formas abstractas, "sujetas a ley", se oponen al inmenso caos que es la naturaleza, y son por tanto formas donde poder descansar de la incesante mutación, del crecimiento y del encuentro de diversas fuerzas. Cuanto más nos acerquemos al mundo lineal huyendo del carácter orgánico, mayor será la sensación de quietud y de inmutabilidad.

Retomando la idea, vemos que el hombre ha transformado su entorno inmediato, ocasionando que hoy en día se tome por hechos naturales una gran diversidad de situaciones y objetos que son propios y exclusivos de nuestra especie. Tal puede ser el caso de cuanto, como resultado del transcurso del tiempo, de los factores climáticos o de catástrofes naturales que aceleran trágicamente las secuelas de los anteriores, presenta en su aspecto una especie de intención de reintegrarse en la naturaleza. El "ferviente interés"⁴ por todo cuanto termina siendo ruina, se quema, se oxida, se erosiona, se pudre,... tiene, seguramente, su origen en la necesidad, en este caso, dando la espalda a la lógica,

de descansar de la perfección rectilínea buscando cobijo en el caos de las leyes naturales.

Continuar la descripción por este camino conduciría a no encontrar el punto donde situar la línea divisoria, por tanto, para el presente trabajo acotaremos el concepto de forma orgánica desde una perspectiva personal, influida por un *sentimiento* más que por razonamientos científicos.

Entonces, tratando de resumir el punto de partida, habrá que decir que emplearemos el término orgánico desde el punto de vista de una escultora que desea hacerse entender precisamente por quienes tengan inquietudes artísticas y afinidad con los modelos que hallamos en todo aquello que en último término escapa al control del hombre. Y la forma de ese orgánico, tendrá un perfil blando, modificable, elástico, metamorfoseable, adaptable,... modelable. Modelable en sí mismo y por los demás.

El conjunto de formas que sirvan a los motivos orgánicos en estudio, como superficie sobre la que asentarse, en unos casos nos hará referirnos al plano de base, en otros al plano límite, o también, al de fondo. Los tres conceptos se aúnan en la idea de que todo organismo, y en este caso, toda representación del mismo, requiere un espacio donde desarrollar su forma, donde materializarse; los tres son por tanto, puntos del mismo apartado; poseen una misma función primordial, servir de soporte o contención, aunque se diferencian en algunos matices.

La superficie, soporte, o plano que sirva de base, puede actuar como mero receptor de unas formas abatidas; es por ejemplo, la fachada de un edificio, cuando sobre su superficie, se hallan relieves de diversa condición rompiendo la continuidad de las líneas estructurales del edificio. Puede,

igualmente, ser un espacio cuyos contornos exteriores sean determinantes para la composición de los motivos empleados, es decir, cualquier soporte que sitúe márgenes, con una forma concreta y que las figuras no deban rebasar, a modo de marco en el cual quedasen inscritas; hallaremos el modo de ilustrar este caso por ejemplo, con medallas o medallones ornamentales. Y por último, puede ser una superficie cuya sección no corresponde a una figura plana, y por tanto influya de manera relevante en las formas que sobre ella se asienten, adquiriendo el conjunto carácter tridimensional, aun cuando los motivos no lo sean; encontraremos ejemplos de este caso en columnas, o sobre superficies orgánicas como pueda ser la cabeza.

En relación con los dos últimos casos expuestos, cabe añadir que se dará preferencia a los soportes cuyos perfiles o secciones sean curvos ⁵, independientemente de que hayan sido generados por el hombre o facilitados por la misma naturaleza. De manera que estudiaremos los motivos que se inscriben en círculos, espirales, óvalos de toda índole, y sus respectivas secciones; y en volumen, aquellas formas que se adaptan sobre semiesferas, y demás superficies, cóncavas o convexas, cuyo corte transversal descubra una curvatura, siempre sin tener en cuenta una precisión matemática. Esta predilección por los soportes curvos alude directamente a uno de los argumentos que se reiteran en esta investigación: la observación de que éstos guardan mayor afinidad con los motivos orgánicos, frente a soportes donde las aristas y las esquinas sean la característica principal.

Por último cabría señalar que basaremos nuestros análisis de las formas anteriormente descritas en el modelado, entendido éste como reordenación, adaptación, transformación, reestructuración y construcción a partir de materiales y

modelos cuyo origen sea esencialmente orgánico. Modelado a través de lo modelable. Exponiendo cuantos inconvenientes y ventajas hallemos, y aportando nuevas propuestas basadas en la fabricación de moldes y en el proceso cerámico.

1.1 *Artefactos. Hacia una nueva ecología del ambiente artificial*, Ezio Manzini, p. 43.

1.2. *Estética*, Lipps, p. 249; en *Abstracción y naturaleza*, W. Worringer, p.35.

1.3. *Abstracción y naturaleza*, W. Worringer, p. 33.

1.4. Véase *Naturaleza y artificio*, Gillo Dorfles.

1.5. Para una simplificación de los términos y conceptos que utilizaremos, aludiendo a los diferentes tipos de soportes, cuando no se especifique con exactitud, se entenderá por curva plana o en plano, cualquier figura geométrica cuyos límites estén definidos por una línea curva, siempre en dos dimensiones; entenderemos por superficie curva, aquella que se despega del plano y cobra volumen tridimensional.



"El arte y la naturaleza, las dos grandes manifestaciones de nuestro entorno, tan íntimamente unidas entre sí que una no es concebible sin la otra, nunca se podrán encofrar en la fórmula de un concepto."

Karl Nierendorf.

CAPÍTULO 2

RELACIÓN DE MOTIVOS ORGÁNICOS.

En los últimos siglos, la relación del hombre con la naturaleza ha experimentado cambios a medida sobre todo que avanzaban los conocimientos acerca del entorno. La influencia de estos cambios se ha dejado sentir tanto en el medio natural como en las múltiples facetas de la actividad humana y lógicamente también se ha reflejado en el arte.

Durante el siglo XV, la naturaleza comienza a verse con otra mentalidad y pierde peso metafísico: de "libro de Dios", de aquello *en que se cree*, pasa a ser aquello *que se ve*." A partir de aquí se analizará "lo real con procedimientos menos convencionales, y más realistas; más simples, rigurosos, racionales y objetivos..."¹

Y de los métodos racionales del renacimiento se pasa al barroco cambiando "*la visión en superficie*" por "*la visión en profundidad*" y "*de la forma cerrada a la forma abierta*"; de la 'racional' a la 'orgánica'.² "Como el manierismo al Renacimiento, el rococó caricaturiza el estilo barroco", exagerando las características más llamativas de este estilo, buscando modelos aún más tortuosos, retorciendo aún más lo que ya se retorcía.

Con el neoclasicismo, "se busca... la clave de la naturaleza, de una naturaleza purificada de las impertinentes grandielocuencias barrocas... y de los virtuosismos del rococó." "Pero pronto, e inevitablemente, el neoclasicismo del Imperio Napoleónico tenía que transformarse en el más implacable academicismo." "El optimismo de la primera burguesía, que se manifestaba en el culto a la racionalidad,... se

verá pronto sustituido por un pesimismo igualmente burgués pero que ya no confía en la obra del hombre sino que busca cobijo en el pasado, el futuro, o en una madre naturaleza..." de la que se siente apartado y a la cual necesita retornar.

"Hay que liberar pues a la Naturaleza de la vulgaridad burguesa y de la idealidad neoclásica"; "Recortar los jardines... es no creer en el genio de la Naturaleza dejada a sí misma..."; según Herder "...en las selvas o en las ruinas llenas de sugestión y melancolía (es) donde el artista romántico descubre la venganza de la Naturaleza frente a la acción humana que le hizo violencia levantando los castillos que ahora la hiedra, inexorablemente, recupera." ³

La ruina es la desintegración de lo creado, para reintegrarse nuevamente en la naturaleza, el orgullo que busca la perpetuidad queda devorado por el abandono. Ruina como "alma secreta de todas las construcciones".⁴

La física romántica basa sus principios en "una imagen dinámico-genética del mundo, por una cohesión interna cualitativamente afirmada que es norma orgánica universal...". El "manuscrito de la naturaleza" lo veían los románticos por doquier, "en alas, cascarones de huevo, nubes, nieve, hielo, cristales y otras "extrañas conjunciones de azares"... ven todo como la expresión de un mismo "lenguaje pictórico de la naturaleza".⁵

Todo se ve desde el prisma de lo orgánico: "...nos encontramos ante una visión panorgánica (no admite la existencia de naturaleza inorgánica)...". Y naturalmente, en el arte queda reflejada esta postura, trabajando sobre composiciones realizadas con "un sentido del crecimiento orgánico, y la sublimación de éste". ⁶

"... será en el Romanticismo cuando,... se convierta la naturaleza en un mito. Un mito creado por la razón laica para sustituir los mitos religiosos de la historia antigua." "El hombre, hasta entonces medida del universo y canon de belleza, aparece ahora solo e insignificante, perdido ante el inmenso espectáculo de la naturaleza indómita." Por primera vez existe una auténtica comunicación entre el artista y su modelo, la naturaleza, desde el respeto y la veneración por los procesos y los fenómenos naturales.⁷

Pero el romanticismo termina por idealizar la naturaleza, la mitifica, así que no tardará en desarrollarse el Naturalismo al que "en efecto le repugna la utilización de las cosas y de las obras como vehículo de sentimientos y pasiones, con lo que da un nuevo e importante paso en el acecho de la realidad "tal cual" que el arte contemporáneo anda enfrascado en revelar."⁸

Tendencias que diseccionan la naturaleza hasta las mismísimas entrañas, dan paso una y otra vez a momentos, modas o períodos donde estos temas no tienen el más mínimo interés para los artistas.

Hacemos un alto en este recorrido sumario y nos vamos directamente al gran descubrimiento que supone la fotografía. De pronto es posible congelar los movimientos, difundir con precisión los detalles de pequeñísimos hallazgos botánicos, el crecimiento se convierte en viñetas realizadas a intervalos de poco tiempo, y lo más diminuto se delata tan interminable y fascinante como lo más inabarcable.

En *El hombre y sus símbolos*, de Jung, se hace alusión a que, gracias a la fotografía a través del microscopio, salen a la luz formas que revelan la semejanza que reina entre lo más impalpable e invisible, para nuestros sentidos, con cuantas formas abstractas pueda idear el hombre en términos

artísticos. La Naturaleza se desnuda ante nuestros ojos, revela todos sus secretos, y además podemos revivirlo una y otra vez en un documento absolutamente fiable.

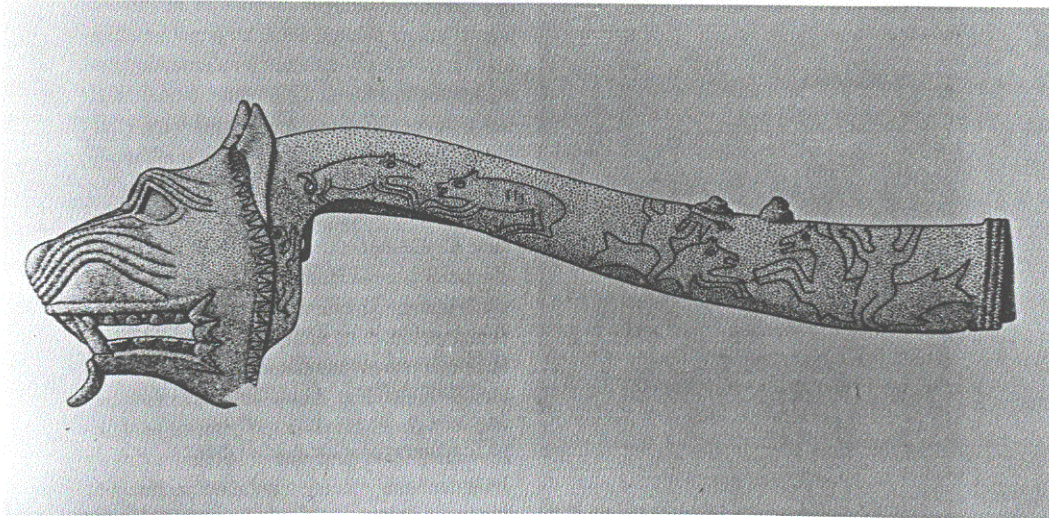
Para situarnos en el momento que estamos viviendo, citaremos a Arnheim: "Estamos ya muy lejos de la creencia miope de que solo la réplica mecánicamente fiel es leal a la naturaleza".⁹

Lejos de pretender que esta tesis se convierta en una guía de especies animales, o en un catálogo de botánica, no se hallará en él una interminable enumeración de motivos orgánicos, ni de sus características formales. La relación que manejaremos se limitará a examinar aquellas representaciones que aporten argumentos de interés para la investigación, o que por circunstancias muy específicas contribuyan a esclarecerla en unos casos o a enriquecerla en otros, y por tanto merezcan ser expuestos aun cuando prevalezca en ellos un carácter anecdótico. Éste es también el argumento que nos ha permitido renunciar a la figura antropomorfa, considerada igualmente orgánica, teniendo en cuenta además que los textos y estudios que de ella se ocupan son numerosísimos, al margen de que la relación de ejemplos se haría francamente interminable. De tal modo, su inclusión en esta investigación se limita a algunas excepciones que no hemos querido excluir, por su interés o por ser la base para la experimentación de algunos postulados. Por otra parte, cabe recordar el *sentimiento* motor del desarrollo de este trabajo, desde tal postura, y desde la visión antropocéntrica de la que no podemos prescindir, pretendemos hacer hincapié en lo que hallamos fuera de nosotros, aunque nos consideremos parte integrante de ello.

ANIMALES

La relación del hombre con el animal es fruto de una larga convivencia a lo largo de la historia. Mucho antes de la aparición de religión alguna, de una vida social organizada, del arte mismo, rivalizaban por una dependencia nutricional y por dominar un territorio. Con el desarrollo mental y psíquico del hombre, que le hace superior en conocimiento reflexivo, no tardará en someter al animal con todas las consecuencias y ventajas. El animal que en principio fue admirado, luego es destronado, primero se le representa con detalle y gran maestría, y luego es relegado a un segundo plano donde ha de competir, en protagonismo, con los objetos. Y estas fases se van turnando en el transcurso del tiempo, modificando sus matices e influyendo en la representación artística, según el distanciamiento real con la naturaleza, según la visión más o menos antropocéntrica, y debido también a la necesidad de acabar con los postulados de la corriente artística inmediatamente anterior.

Habrá que esperar a una mentalidad renacentista para encontrar estudios y clasificaciones con un carácter informativo y científico; o a las ideas de Darwin para que se genere un clima donde se vuelve a los estudios comparativos entre hombre y animal; y al desarrollo y la divulgación del proceso fotográfico, para que se extienda el conocimiento más exacto de algunas formas animales que hasta entonces prácticamente habían permanecido sujetas a los gustos, al peso de la tradición, y a los estilos de cada época, desterrando definitivamente a los seres fabulosos surgidos de la ignorancia y de la imaginación, e introduciendo otras categorías basadas en la intencionalidad de cada autor.



Dibujo de un bronce de Maquiz, Mengíbar, Jaén. Cabeza de carnívoro amenazante, posiblemente parte del extremo del brazo de un carro ceremonial.

En las representaciones de animales podemos comprobar que los miembros, sobre todo los delanteros, y también la cabeza, han gozado de un trato especial a lo largo de la historia de la ornamentación. Estas partes de la constitución anatómica de los animales han sido fragmentadas en innumerables ocasiones, para ser adosadas a salientes arquitectónicos, a extremos de piezas de joyería, y a cantidad de elementos relativos a todo tipo de mobiliario. "Podemos desintegrar una forma, pero siempre tendremos una nueva forma."¹⁰ Acomodando esta afirmación al tema que nos concierne podríamos decir que, si fragmentamos una forma orgánica, continuaremos teniendo una forma orgánica.



Silla egipcia, arte postamarniense, dinastía XVIII, 1362-1352 a.C. Madera recubierta de pan de oro y plata, con incrustaciones de loza vidriada.

Ni que decir tiene, que siempre han existido preferencias; se eligen las partes más características o las vistas más representativas de entre los animales admirados por las cualidades que poseen o que se les atribuye.



Brazos de butacón, arte aqueménida. Bronce.

Parecen además sobrepasar ampliamente en número a los mismos ejemplos referidos a la figura humana, lógicamente por las connotaciones que de ello se derivan.

En todo tipo de arte aplicado, cada vez que se ha necesitado decorar superficies de forma alargada, como asas, pomos, o brazos de cualquier tipo de enser, la tendencia suele ser hacer una composición solo con parte del cuerpo. Cabezas, garras y la unión de partes procedentes de especies distintas son los elementos predilectos. Un paso más, como veremos más adelante, nos lleva a la deliberada elección de un tipo de animal por las analogías formales entre su cuerpo y la forma sobre la que se ha de aplicar aquel motivo.



Relieve persa que representa a un armenio con un ánfora, cuyas asas están constituidas por los cuerpos de sendos grifos.

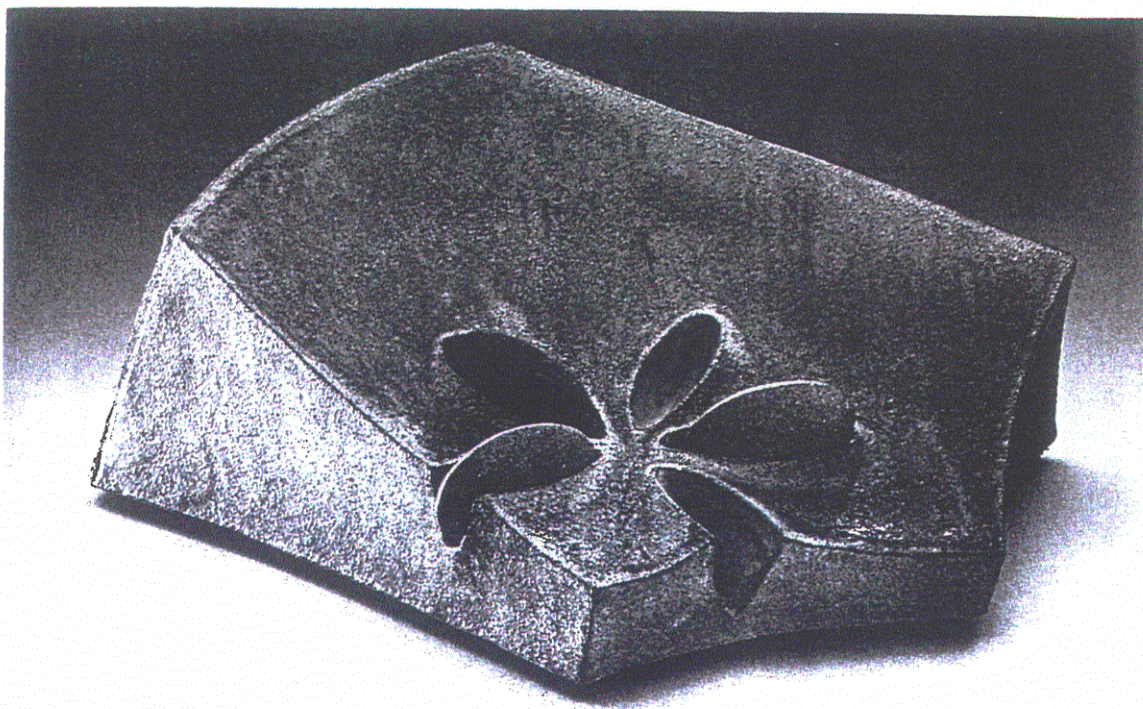
VEGETALES

En este apartado quisiéramos comenzar declarando la profunda admiración que sentimos por esa pausada y mansa invasión que protagoniza parte del reino vegetal, y que subsiste a pesar del deterioro ambiental. Solo con permitir que transcurra el tiempo, todo termina siendo tomado por hierbas, hiedras, acumulamientos de hojarasca, con su posterior pudumbre, facilitando así la formación de nuevos suelos sobre superficies antes extrañas y provocando que nuevamente dé comienzo el ciclo.



"Una construcción gótica adquiere su máxima expresión en estado de ruina, semicubierta de hiedra y vista a la luz de la luna,... cuando no se ve casi nada." ¹¹

La vida vegetal, al igual que la animal, posee una infinita variedad de formas, cuyo detallado estudio proporciona interesantes combinaciones de polígonos regulares, de sugerentes concavidades y convexidades, de simetrías de todo tipo, e incluso, por qué no decirlo, del más *necio* caos.



Adriano Leverone. Cerámica.



Continuando más allá del caos llegamos al abandono, que en este caso implica tanto fin como principio de vida. Todo se remodela, se envuelve, se suaviza, se aprovecha sin dolor, sin trauma, lentamente.

Como no va a causar admiración que un ciprés se trague, literalmente, el enrejado tras el cual fue confinado.

Cipreses en el cementerio de San Lorenzo, Madrid.



Igual asombro despiertan lo que fueron campos de escombros, que por suerte, tras pocos años y pocas lluvias se vuelven espacios verdes que apenas recuerdan su origen.

Cuántas veces habremos visto obras de artistas modernos, entendiendo esta definición como la usaría el profano, dejándose inspirar por ese poder de adaptación, por esa reutilización y vivificación de cuanto se descuida. Cuántas veces esa intrincada manera de envolver ha sido imitada. De la admiración por las formas se puede llegar directamente a comprobar las posibilidades compositivas, y viceversa.

En realidad, si se piensa fríamente, aquello que abandonamos es aquello que ya no necesitamos o deseamos, bien porque el uso y el tiempo lo modifican, bien porque deja de ser de nuestro agrado, etc., y por tanto, casi podríamos decir, aunque la nostalgia o un sentimiento romántico puedan empeñarse en negarlo, que la naturaleza *recicla* nuestros errores. Es capaz incluso de eliminar ese carácter de abandono, o de elemento extraño e hiriente a la vista para quien contempla el entorno, haciéndolo desaparecer, en la mayoría de los casos, con nuestro entero consentimiento. La dejadez o abandono se tornan principio de vida.

Nos centraremos en lo que este poder de regeneración ha supuesto en las representaciones artísticas de las formas de origen vegetal. Entre sus manifestaciones, que se remontan a los lotos y papiros del Antiguo Egipto¹², comprobamos que la gran mayoría carece de individualidad distintiva; surge de la "mezcla química de elementos heterogéneos", pasando a ser ficción que representa a un género muy amplio y sin concretar, que permite "contemplar lo particular como ocasión de totalidad". "...el tratamiento de la figuración es eminentemente ficcional, no imitativo, mientras que su poder estilístico, bajo el ideal organológico, impone la necesidad de

que la figura rinda, en su singularidad diferencial, una extensión de la naturaleza ausente, esto es, que inaugure por sí misma una posibilidad de inmanencia." ¹³ Es lo que Goethe trata de dar a entender cuando habla de la "planta original", "la criatura más singular del mundo..., con este modelo y su clave puede uno inventar luego plantas hasta un número infinito, que han de ser consecuentes, es decir que, aun cuando no existieran, sí podrían existir, y que... disponen de verdad interna y de necesidad." ¹⁴ Riegl ¹⁵, inmerso en sus descripciones sobre la evolución del pámpano ornamental, siente la necesidad de detenerse y aclarar que los nombres por él mismo utilizados, como "hoja de hiedra": "Nos hace pensar tan poco en una hoja de hiedra real, como el nombre de *palmeta* en una palma; es simplemente un medio de comprensión sobre cierta forma artística decorativa de la cual no sabemos qué pensaron los que la han representado."



Motivo vegetal. Cementerio de San Isidro, Madrid.

No debería extrañarnos este comprender y estilizar la forma para reutilizarla a entera voluntad. Los modelos de origen vegetal rara vez suscitan los vínculos afectivos que podemos desarrollar con los animales, y mucho menos con personas. Esto motiva que sus representaciones sean de lo

más genérico, podremos descubrir a qué familia pertenecen, pero difícilmente serán la imagen de un espécimen en particular; tendrán posiblemente un nombre, pero en latín (aunque, como sucede casi siempre, también hay excepciones, véase sino la p. 275).

El solo hecho de representar plantas de una forma naturalista requirió mucho tiempo; el origen más remoto de las muestras vegetales en el arte parece deberse a razones simbólicas, cuyas representaciones distan de plantear objetivamente el aspecto real de la planta, al que se llegó lentamente a través de la evolución hacia un naturalismo de los motivos que se heredaban de una cultura a otra.¹⁶

En palabras de Riegl "...un ser tan inanimado y de categoría tan baja como lo es la planta, todavía se siguió estilizando y simetrizando en los estilos más maduros de los siglos pasados, siempre que se tuviera la intención de trazar un puro ornamento y no se atribuyera a la imagen de la planta alguna significación objetiva".¹⁷ Y según W. Worringer, lo que se ha plasmado en el arte no ha sido la estructura vegetal sino su "ley constitutiva", esto es, "la ley a que está sujeta su formación exterior".

"Así es que... carecen propiamente de modelo natural, aunque sus elementos se encuentran dentro de la naturaleza."¹⁸

Detalle del ara de la iglesia de Santa Cristina de Lena. Prerrománico asturiano.



Aludiendo a los ya referidos lotos y papiros, por ejemplo, Riegl demuestra también que no siempre imitan al modelo, pues la disposición de éstos "... en hilera mediante líneas circulares carece de modelo en la naturaleza; es, sin duda, una creación puramente ornamental."

En base a estas argumentaciones, ya solo queda emplear las formas de la planta del mismo modo a como se ha hecho con el hombre y el animal. Seccionar parece una de las palabras clave, pocas veces encontramos algo más que una parte de la totalidad de la planta, y además aquella suele corresponder a su parte más llamativa, expresiva o decorativa. Hojas, flores y frutos son separados de su contexto natural y empleados para ocupar cualquier superficie; los capullos, por analogía con su cualidad de coronar y cerrar los extremos de la planta, son los que se prefieren a la hora de decorar los soportes o las formas terminadas en punta¹⁹, y las que tratan de definir los límites entre un espacio, o compartimento, y el contiguo.

Cuando hablemos de seccionar, o de fragmentar, duran-



te esta investigación, no nos referiremos exclusivamente a divisiones del motivo tan sujetas a constituir copia fiel del natural como el ejemplo de la fotografía, sino a aquellas que nos presentan la planta como un elemento reordenable a voluntad.

Motivo ornamental de marcado carácter funerario, cementerio de San Isidro, Madrid.

ANIMAL-VEGETAL.

Entre las manifestaciones artísticas de animales y vegetales existe un sinfín de motivos, todos ellos ávidos moradores de cuanto se deje ornamentar. Éstos nacen, en unos casos, como producto de la interpretación de leyendas o de relatos de viajeros de diversas épocas, y en otros, parecen *autoalimentarse* para dar origen a muestras metamórficas de lo más intrincado y retorcido. "La metamorfosis de las figuras no altera los requisitos de la vida, pero crea una vida nueva no menos compleja".²⁰



Detalle del monumento funerario a Juan y Pedro de Médicis, Verrocchio, 1469-1472. Bronce y mármol. Florencia, Sacristía vieja de S. Lorenzo.

Volviendo sobre el tema de las fragmentaciones que, como ya hemos mencionado, se produce tanto en la anatomía animal, como en las composiciones vegetales, observamos que la metamorfosis, más que una invención, suele consistir frecuentemente en la reagrupación de elementos que proceden de uno y otro ámbito.

La moda de proveer al mobiliario, tanto urbano como de interior, de patas con forma de garra o zarpa, parece perderse en la historia.

Para enriquecer estos diseños, o para "resolver" el problema del encuentro entre ambos elementos, esto es, la parte orgánica, y la superficie en cuestión, requieren en muchas ocasiones de la mediación del motivo vegetal, al que parece otorgarse el don de unir o también separar, con armónica naturalidad.



Dos vistas del mismo detalle ornamental.
Cementerio de S. Isidro.



Al margen de estos planteamientos, y con poco esfuerzo, podremos imaginar escenas donde "la materia puede fundirse y convertirse en forma" y generar "animales extraordinariamente flexibles que se devoran mutuamente" o bien que "una planta se transforme en rabo"²¹, como los híbridos del arte nórdico o los grutescos italianos. Podrían igualmente venirnos a la memoria lacerías y arabescos, pues según algunos autores, pueden ser éstos el origen de tales motivos y no a la inversa ²². Esta hipótesis merece un análisis más detallado.



Talla vikinga en madera.

Azara nos recuerda que Gombrich había demostrado que los artistas clásicos llegaban a las formas naturales por la complicación y deformación de figuras geométricas simples ²³; efectivamente, valga la comparación, es un procedimiento que se sigue empleando en algunos métodos educativos que enseñan a encajar caras, cuerpos y otras formas. Según Henri Focillon, la similar independencia que respecto de los modelos naturales presentan las formas abstractas y las fantásticas, es la causante de que sean fácilmente combinables.²⁴

Probablemente la explicación resida en que el nexo de unión entre ambas formas realmente exista, y éste sea el arabesco que, como veremos, goza casi de vida propia a pesar de su naturaleza inanimada. "La noción de arabesco representa típicamente la inflexión del estilo que media por el sentimiento orgánico de infinitud", y según Schlegel el arabesco es "Paisaje completamente desprovisto de figuras, idílico, romántico, en estilo grande".²⁵ Esta identificación del arabesco con el paisaje es de lo más sugerente. Inmersa en esta comparación encontramos la noción de *vida dentro de lo inanimado*, a la que habremos de volver repetidas veces a lo largo de esta investigación, y cuya causa es el carácter orgánico que exhala tan intrincada naturaleza de formas. Según Arnaldo, "actualiza el impulso genético de la concepción" y "hace las veces de forma artística henchida de destino orgánico"²⁶, y según Wilhelm Worringer "El proceso consiste, pues, en que un ornamento puro... es acercado posteriormente a la naturaleza y no en que se estiliza posteriormente un objeto natural".²⁷ Anteriormente Riegl ²⁸ ya había profundizado en el tema, comprobando con multitud de ejemplos la derivación del arabesco más geométrico hacia formas cada vez más naturales.





Dintel tallado en madera para la casa de un jefe maorí.

Además de lo que acabamos de ver, existe otro tipo de híbrido, en el cual reconocer elementos claramente animales o vegetales resulta francamente difícil; más bien podría decirse que su pertenencia a uno u otro mundo se inclina de igual manera. Son formas donde explicar su carácter orgánico pasa necesariamente por una sensación intuitiva, más que por un reconocimiento del modelo natural original que la haya podido inspirar.

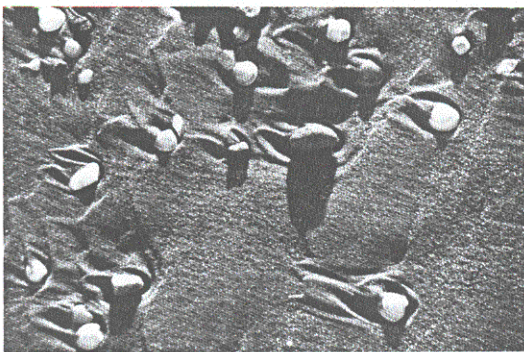


Eileen Coates. Cerámica.

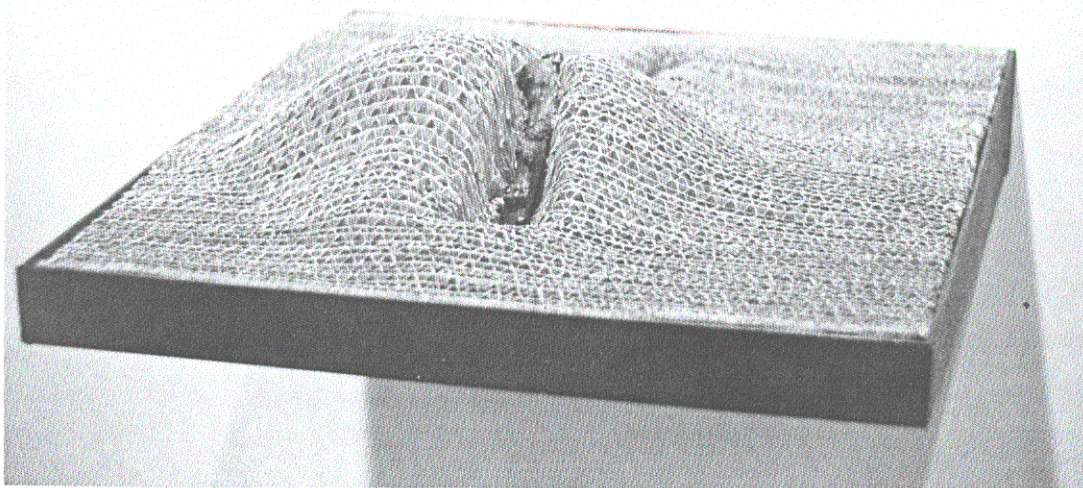
Cabe una interpretación, y es que existen formas vivas de procedencia bien distinta cuyo parecido es asombroso. De entre algunas larvas, semillas, huevos, brotes, o pequeños frutos, bien sea en una etapa temprana de su desarrollo o incluso bien formados, las analogías formales son algo corriente. Inspirarse en estos modelos puede fácilmente llevar a la invención de un ser que participe de atributos tan propios de unos como de otros, sin discriminación.

TOPOGRÁFICOS

El conjunto de elementos y particularidades, dentro de la obra artística, que guardan relación directa o semejanza formal con los que presentan los terrenos en su configuración superficial, será lo que designemos en esta investigación con la expresión "motivos topográficos".



Guijarros, conchas y arena en la orilla de una playa.



Cartones apilados en forma de duna, amoldándose a la forma de una rama de árbol. Rosalía Pazo Maside, 1998.

"...el estilo plástico de Gaudí se asemeja a grutas y dunas, a sustancias orgánicas y a formas que hubiese creado el viento en la arena o excavado el agua en las rocas".²⁹

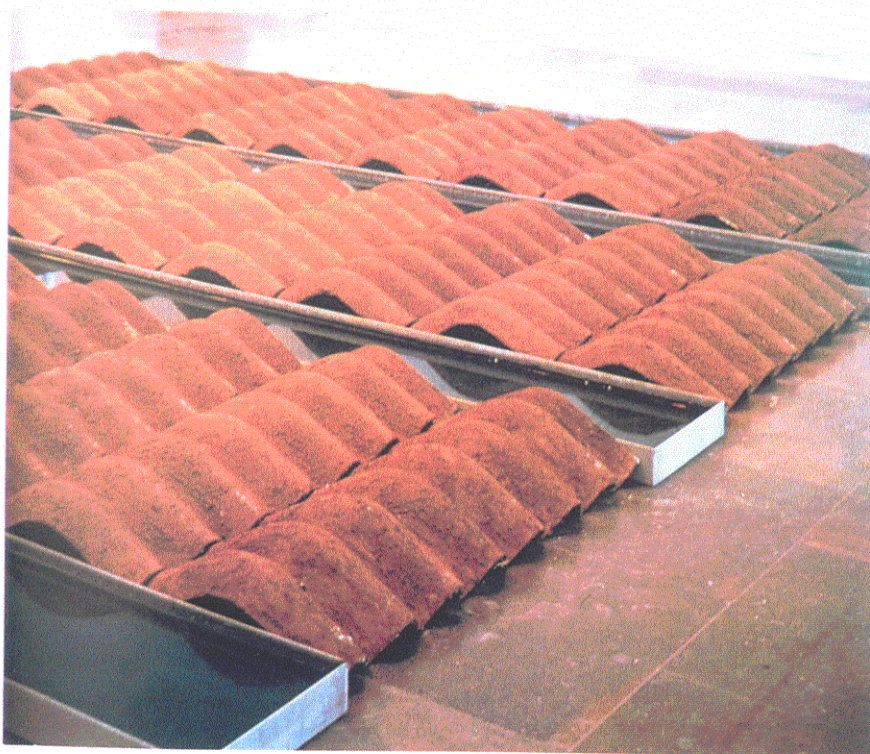


Gaudí, parque Güell. Aunque algunos autores no se aclaran en cuanto al modelo seguido para las espirales que dan forma a estas columnas, nos sentimos tentados a proponer su origen en la forma interna de un remolino de agua, como si se hubiese rellenado con materia dicho vacío, para positivarlo.

Gaudí no usaba la naturaleza únicamente como fuente de inspiración para los contornos, perfiles y estructuras internas de sus obras, sino que contaba con ella para que, con el paso del tiempo, imprimiera a sus obras el valioso sello de la antigüedad.³⁰ No descubrimos nada nuevo afirmando que además no es el único que concede ese valor a los cambios que sufren las obras del hombre (al igual que las de la naturaleza), por efecto de las inclemencias del tiempo y el transcurso de los años. Otro arquitecto, William Morris (1834-1896), vaticinó: "En el futuro el público no pedirá cristal de color nuevo y baldosas relucientes y techos barnizados, sino que rendirá honor como símbolo sagrado de todos los triunfos y tribulaciones del arte... al pequeño edificio gris golpeado por el tiempo,... desgarrado por los vientos, remendado por los chapuceros, que han sobrevivido a tantas esperanzas y temores de la humanidad".³¹ Lo que Morris no podía saber es que llegaría el día en que, en cuestiones artísticas, ambos extremos, lo novísimo y reluciente, y lo maltrecho y enve-

jecido, con todos sus episodios intermedios, se darían cita compartiendo plácidamente la misma época, o la misma obra. Y es que la "pátina del tiempo" concede cada vez más "valor cultural a esa particular y específica forma de degradación de los materiales"; aunque en la actualidad, con productos que no se degradan con la misma velocidad a la que lo hacen los más naturales como la madera, el barro y la piedra, no parece darnos tiempo a "naturalizar lo existente" y vivimos inmersos en un mundo donde los límites entre natural y artificial se unen, superponen y desligan constantemente.³²

Las ondulaciones que el viento provoca en la arena, los nervios que dibuja el agua en la tierra, los cúmulos de sedimentos orgánicos y de rocas lavadas por el tiempo, los dibujos que adoptan los campos arados, las interminables formas de la superficie del agua, y las ruinas, reintegrándose al suelo, y perdiendo los pocos contornos visibles bajo la vegetación, etc., cuando menos, atrapan la atención.



Campos arados y canales de riego.
Pino Pascali. 1967.

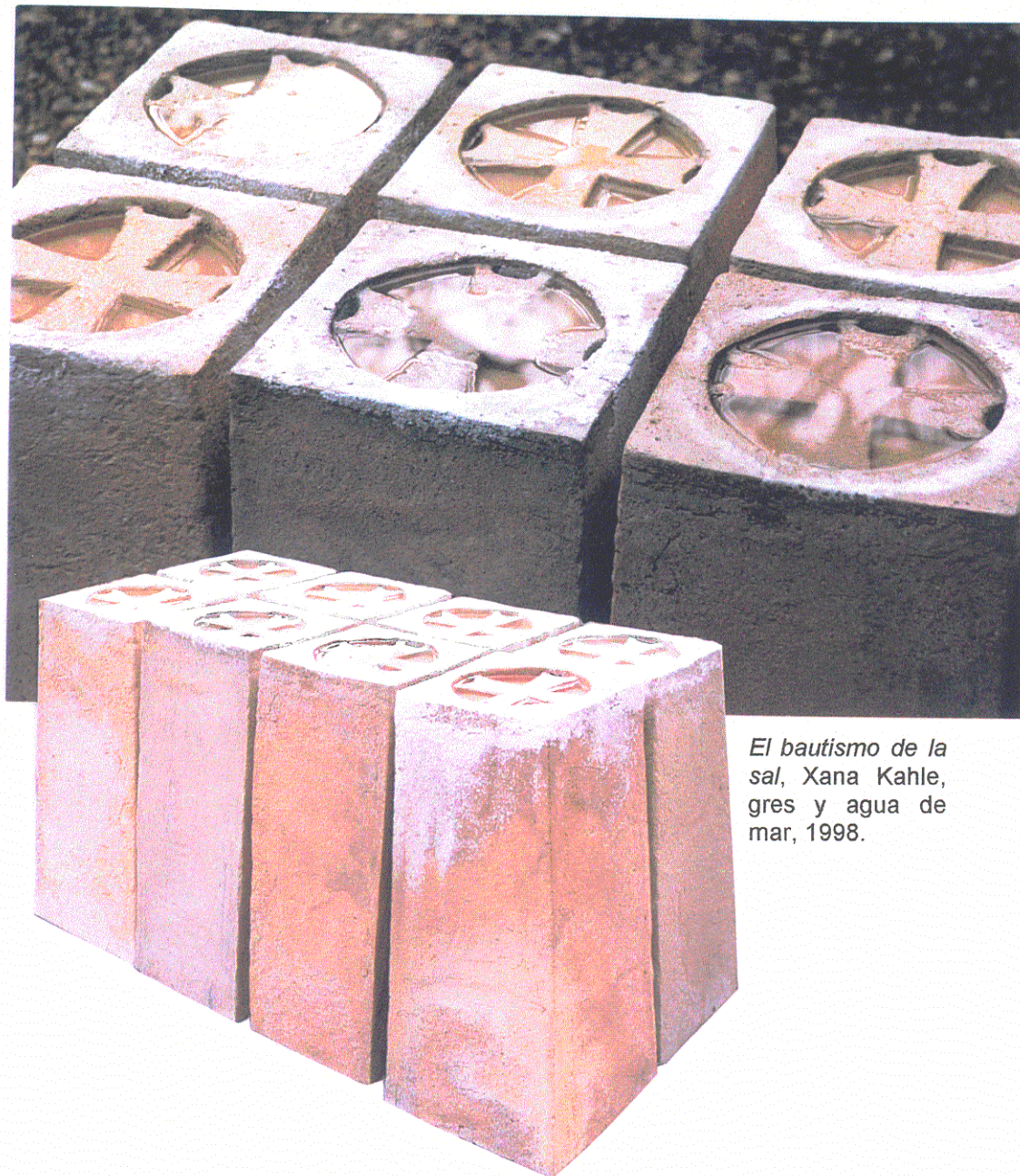
Gran cantidad de arquitectos y artistas se han dejado inspirar por motivos topográficos o incluso se han apropiado de alguno de sus componentes para confeccionar sus obras.

Se acercan así a la expresión máxima de dominio del medio, dominio entendido como cicatriz en el paisaje, como desgarrar al mar de parte de su masa, como huella sobre la tierra, como ocupación de los lugares más recónditos, como transposición de formas, como imitación de sus perfiles orográficos, como creación de reservas donde observar una naturaleza *intacta*.



Agujeros cavados en tierra húmeda. Runnymede, California, 30 de octubre de 1992. Andy Goldsworthy.

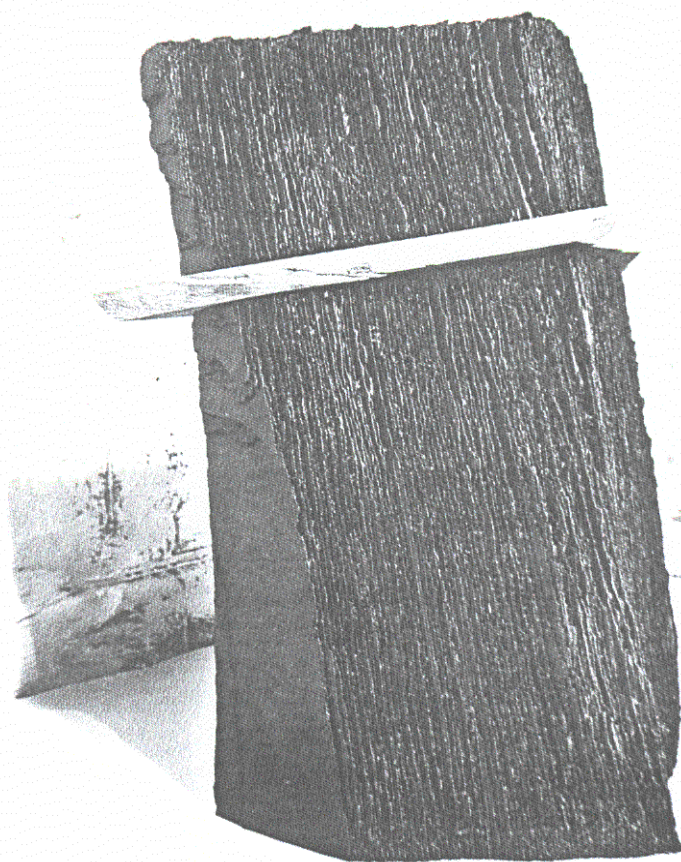
Reservas que producen la ilusión de tener el mundo entre las manos, aunque solo sea, causado por poder asistir al crecimiento de la sal, a medida que se evapora el agua procedente del mar.



El bautismo de la sal, Xana Kahle, gres y agua de mar, 1998.

Crear hoy, a veces supone dejar de lado lo que ya se conoce, y aspirar a ser como aquello que aún solo controlamos en parte y que depende casi enteramente de las "diversas fuerzas mecánicas, químicas, orgánicas de la naturaleza (que) están estrechamente relacionadas no solo entre sí, sino también con las fuerzas autooperantes, que constituyen el reino de la libertad, y forman en tal medida el universo todo".³³ Fuerzas que podemos traducir por fenómenos atmosféricos, por leyes de crecimiento, por procesos que, terminado un ciclo, permiten que otro dé comienzo o que

transforman lentamente la faz de la tierra. Crear hoy puede ser tanto reproducir formas, como imitar procesos. Prueba de ello son las obras que no necesitan siquiera de materiales tomados directamente de la naturaleza, para aun así ser reflejo de sus *maneras*. La obra de M^a Jesús Rodríguez tiene ecos de los cortes en la roca que descubren los estratos que la configuran; son decenas de delicados filos de láminas de pizarra, espejismo resultante de una composición realizada con cartones rasgados, pintados y apilados.

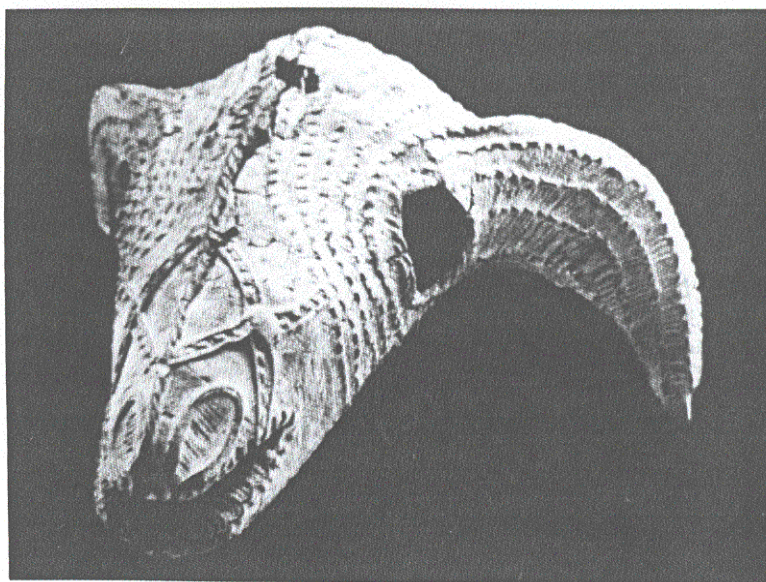


XXXVI, M^a Jesús Rodríguez. 1991. Cartón, madera, pintura.

TEXTURAS AISLADAS

Con textura *aislada* tratamos de definir un elemento constituyente de muchas representaciones artísticas, que no siempre es la respuesta a la necesidad de fortalecer la similitud entre obra y modelo.

En ocasiones se trata de una particularidad independiente, que se aplica sobre formas cuyos modelos naturales no están provistos de ellas, convirtiéndose en un pretexto con fines exclusivamente ornamentales; en otras, son la secuela de procedimientos de modelado de la superficie, que se extienden contagiando a las obras con sus maneras orgánicas. En ambos casos logran despertar a la misma hacia un mayor dinamismo, que penetra desde el contorno exterior hasta la totalidad de su volumen, dotándola de mayor expresividad orgánica, aun cuando las texturas no respondan exactamente a una copia fiel de los originales (parte de este tema será ampliado en los apartados *De la imitación a la introducción y El apretón como procedimiento*).

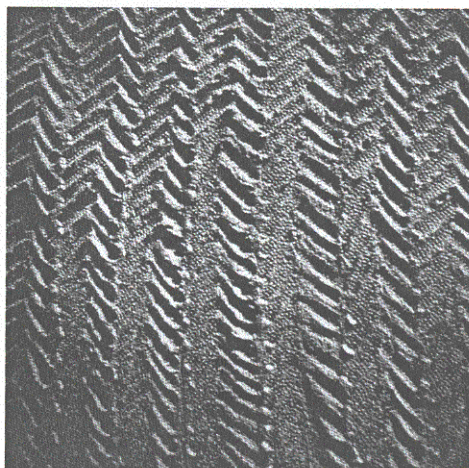


Cabeza de carnero, probablemente del delta del Níger, o de la región del río Cross. Bronce.

La textura propia de la cornamenta de un animal, trasladada en la obra sobre la representación de aquélla, pasa a ser imitación precisa de una parte de su anatomía. La misma textura, en el mismo ejemplo, creciendo como una segunda piel por encima de la cabeza, protagoniza un auténtico desbordamiento de calidades en relieve. Lejos de restar naturalismo, este procedimiento, de gran riqueza visual, constituye la fusión definitiva entre superficies orgánicas que en la obra aún toleraban un mayor acercamiento morfológico.

El conocimiento del efecto que produce la presión de cualquier superficie texturada (como pueda ser la parte acanalada de una vieira), sobre otra que ceda a dicha presión mostrando así una huella (como el barro), seguramente se remonta en el tiempo tanto, como el origen de las señales de demarcación de un territorio sobre los troncos de los árboles y sobre el suelo. El solo hecho de pisar la arena de una playa y dejar impreso el rastro de nuestros pies al andar, sigue siendo todo un acontecimiento para niños y adultos. El mismo goce visual se experimenta al grabar o modelar texturas sobre nuestras obras.

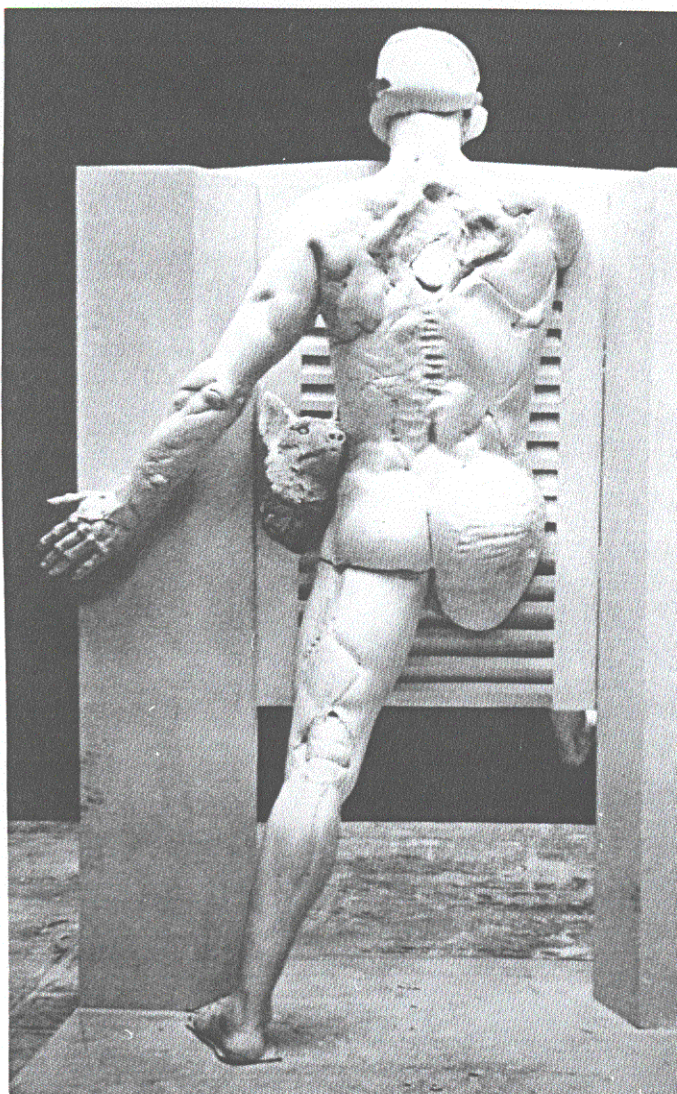
Algunos pueblos africanos siguen decorando hoy en día las fachadas de adobe de sus casas estampando mazorcas de maíz sobre la superficie aún blanda.



Fachada trabajada con mazorcas de maíz. Tiogo, Burkina Faso.

A principios de este siglo, comenzaron a aparecer grafismos en la escultura, que parecían apaciguar el ímpetu creador de algunos artistas que, apartándose de un modelado ortodoxo, llenaban sus figuras de la frescura y la fuerza expresiva de la pieza en pleno proceso de elaboración. La escultura actual sigue teniendo una gran deuda con la osadez de dar por concluída una forma llena de grafismos nerviosos y rebabas.

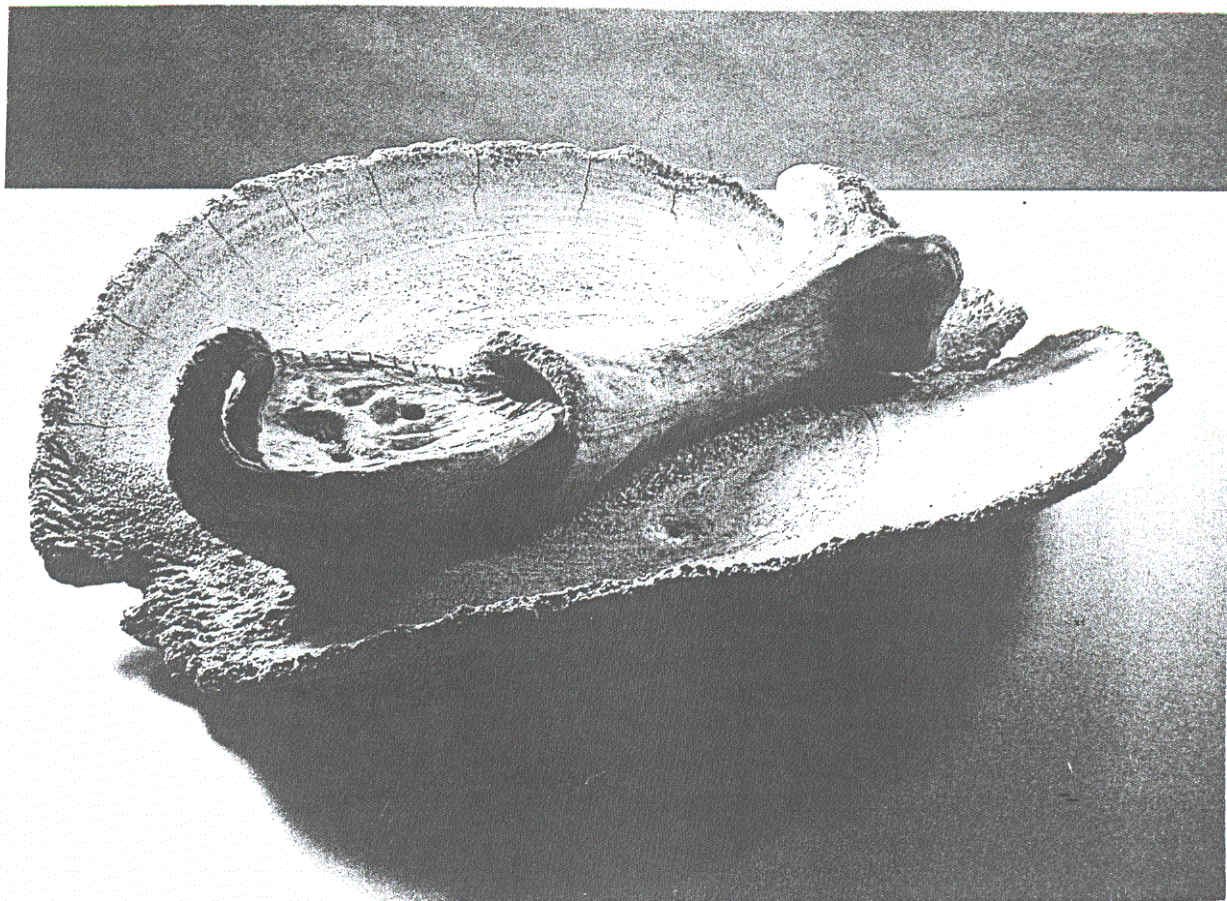
La obra que podemos ver a continuación muestra parte



de la columna vertebral como simple expresión direccional de huellas dactilares. Esta forma *inconclusa* que sustituye parte del modelado de la estructura de la columna, participa de la misma carga orgánica, que el resto de la obra.

Jean Ipoustéguy. *Homme poussant la porte*. 1966.

Entre los ceramistas actuales, el dominio de texturas alcanza en ocasiones niveles muy elaborados, a los que se llega generalmente de las maneras más rudimentarias.

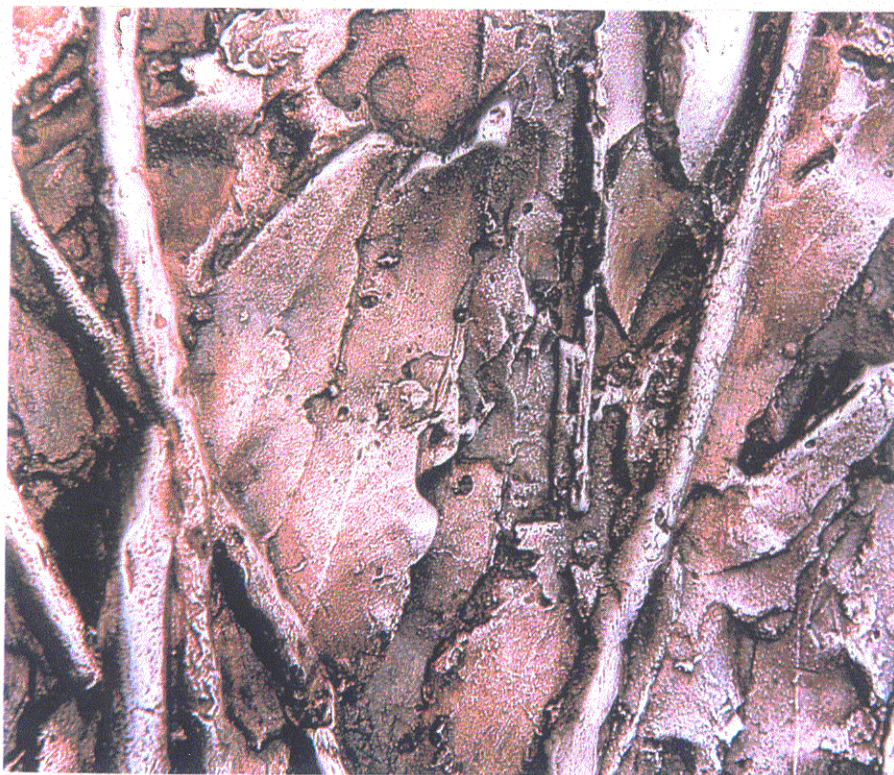


Claudio Costa. Refractario.

El barro aún blando, ya en la propia naturaleza nos demuestra su moldeabilidad; esta cualidad, trasladada al taller, se convierte en una explosión creativa. Con esponjas deterioradas, con cáscaras de frutos y cortezas de árboles, con hojas, con piedras, o incluso, a imitación de la misma naturaleza, erosionando con agua (a la que se puede añadir algún ácido como el vinagre), conseguiremos la gama de texturas más extensa imaginable.

Actualmente, con la última generación de siliconas que existen en el mercado para la fabricación de moldes, y las resinas para los positivos, no hay texturas que se resistan. Podemos copiar cualquier elemento por delicado que sea, una grieta, una pisada, la boca de un hormiguero, conseguiremos incluso plasmar los poros de la piel.

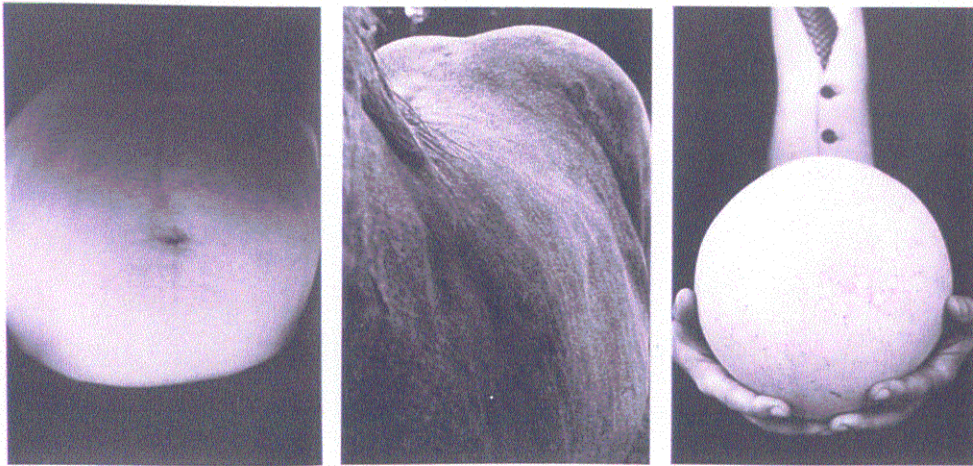
Aplicadas estas técnicas a captar texturas de elementos vegetales (Véase la obra de Joan Panisello i Chavarría, en la p. 274 y ss.), tal y como la arqueología conserva las huellas del pasado, haciendo moldes de sus descubrimientos, hallaremos el modo de reordenar la naturaleza de infinidad de maneras. Cualquier hoja o rama pasa de ser simplemente reproducible, a ser origen de copias y copias de sí misma que se pueden apilar, o acomodar una al lado de la otra, e incluso encajarlas a modo de malla, creciendo dentro de una retícula, emulando a la mismísima naturaleza, dando lugar a auténticos y densos bosques, que se hacen impenetrables incluso para el aire.



Detalle de un panel con hojas de eucaliptus, Cristina Iglesias. 1994. Aluminio.

CURVAS

"...los niños, frecuentemente, se retiran ante las dificultades interiores y exteriores hacia una 'fortaleza' interior, y cuando ocurre eso, sus sueños y sus dibujos simbólicos del material inconsciente revelan muchas veces hasta un punto inusitado un tipo de motivo 'nuclear'...".³⁴ Esta aseveración intenta explicar la extendidísima utilización de motivos similares a lo largo de la historia y de la geografía humana. Los motivos solares, los ovoides, las esferas, las espirales, la curva catenaria, están presentes en nuestro entorno natural, en nuestra anatomía, en nuestros movimientos... en el arte.



Fotografías de Michel François. 1999. Estas tres fotografías (vientre, lomo de caballo, esfera de piedra) pertenecen a una serie, en la que pueden verse además cabezas calvas o huevos, entre otros motivos análogos.

La redondez, según Aniela Jaffe, simboliza generalmente una totalidad natural.³⁵ Los mandalas hindúes, diagramas muchas veces circulares con representaciones simbólicas, algunas pinturas de arena de los indios naskapi de estructura semejante, al igual que diversas pinturas de

meditación orientales, tienen todas con seguridad su origen en los mismos postulados. Si nos quedamos más cerca, podríamos nombrar los rosetones de nuestras catedrales, y definirlos como representaciones del "sí-mismo" del hombre.³⁶

Para W. Worringer cabría suponer que el egipcio tenía al círculo por "la forma geométrica más perfecta de todas, por ser la única que cumple totalmente el postulado de la simetría hacia todos los lados". Aunque también puede entenderse este elemento como figura dinámica que vuelve constantemente sobre el mismo punto para cerrar su forma.³⁷ Caben pocas descripciones más completas que la que sigue: "las otras ventajas del cuerpo esférico son: desarrollar a nuestros ojos la mayor superficie posible, circunstancia que lo convierte en majestuoso; tener la forma más sencilla, belleza, que proviene de que su superficie no tiene interrupción alguna... la gracia, ya que el contorno que delimita este cuerpo es tan dulce y tan natural como es posible... es la imagen de la perfección. Reúne la simetría exacta, la más perfecta regularidad,... se ve favorecido de tal manera por los efectos de la luz, que resulta imposible que su graduación sea más agradable y más variada".³⁸

Estas curvas cerradas son una expresión de lo ilimitado, poseen un contorno continuo, donde coinciden principio y fin; pero igualmente limitan, si consideramos el espacio interior. Fácilmente se deduce, que su seducción reside entonces por un lado, en su superficie externa, por la perfección y la impresión de percibir en ellas un perfil que no termina, y por otro, ese espacio interior, que se nos muestra acogedor y protector, por asociación directa con elementos que despiertan sensaciones análogas, motivadas por la función que realizan dentro de la naturaleza.

De las figuras geométricas planas como el círculo y la elipse, se llega fácilmente a poder analizar obras sobre sus sólidos de progresión, la esfera, el cilindro y la forma oval.

Para no desviarnos excesivamente del tema que nos compete en este apartado, a través de las connotaciones simbólicas que desde siempre han rodeado al círculo, a la esfera, y al óvalo, procuraremos permanecer exclusivamente en un análisis superficial, y de modo sumario diremos: que las comparaciones que se pueden establecer entre formas naturales, formas trabajadas por el hombre e incluso pautas de comportamiento, son amplísimas. Los amontonamientos de guijarros pulidos por el agua y el tiempo, que elaboraban nuestros ancestros en lugares considerados de carácter sagrado, y la fascinación hacia estas formas que perdura hasta hoy,³⁹ puede tener su origen en la similitud de estos elementos con huevos. La figura ovoidea es una de las formas simbólicas por antonomasia, siempre se le adjudica un papel predominante dentro de la envoltura de manifestaciones ornamentales de toda condición, debido a esta asociación con símbolos de reproducción y de vida.

Aunque en muchos de nosotros estas observaciones no actúan de manera consciente. Simplificamos nuestra percepción del entorno y lo reducimos a concreciones de carácter estructural y a coincidencias dignas de despertar curiosidad y admiración.

De Brancusi conservamos obras en forma de huevo, y más recientes son los apilamientos de guijarros ovalados, en la orilla de un playa, de André Maurice.⁴⁰

Pero también existen las curvas que se construyen sin compás o reglas matemáticas (al menos mientras no se analicen los elementos más simples de su configuración). Esas que envuelven las formas en la naturaleza, que funden entre sí elementos de diversa índole, que delimitan el contorno de los organismos más complejos.



Fachada en ruinas de Sigüenza. Dentro de algunos años no veremos diferencia entre este tragaluz tapiado y tomado por el musgo, y cualquier conjunto de rocalla con orientación al norte.

"Hay líneas que son monstruos: la recta, la serpentina regular, sobre todo dos paralelas. Cuando el hombre las establece, los elementos se las comen. El musgo, los accidentes, rompen las rectas de los monumentos. No hay nunca paralelas en la naturaleza, bien sean rectas o curvas. La ruina acerca el objeto a la naturaleza".⁴¹

Las curvas plantean posiblemente la parte más comprometida de esta investigación, pues puede disentirse de los motivos que nos inducen a su estudio. Ya se ha mencionado la ligazón entre naturaleza y formas curvas de

toda clase; llegados a este punto, cabría introducir la idea de que el origen de algunas representaciones basadas en este tipo de configuraciones, puede seguirse con bastante facilidad tanto hasta una inspiración en la materia orgánica, como en la inerte, y por supuesto, también debe tomarse en cuenta que pueden derivar de formas geométricas simples que se van complicando por causas artísticas y técnicas.⁴² Para Riegl, la relación entre estas formas, concretamente la espiral, y los motivos vegetales, tiene poco que ver con la copia de motivos naturales; según sus propias palabras, no pueden provenir de "productos de la naturaleza que, por su escasa significación, no podrían llamar la atención del hombre primitivo."⁴³ Personalmente creemos que, en un principio, pudieron intervenir diversas causas en la elección de los motivos, y en la manera de reordenarlos y de relacionarlos, pero lo que nos parece indiscutible es que ambos mundos, lo orgánico y las curvas, están estrechamente ligados, tanto en la naturaleza como en el arte, como iremos viendo.

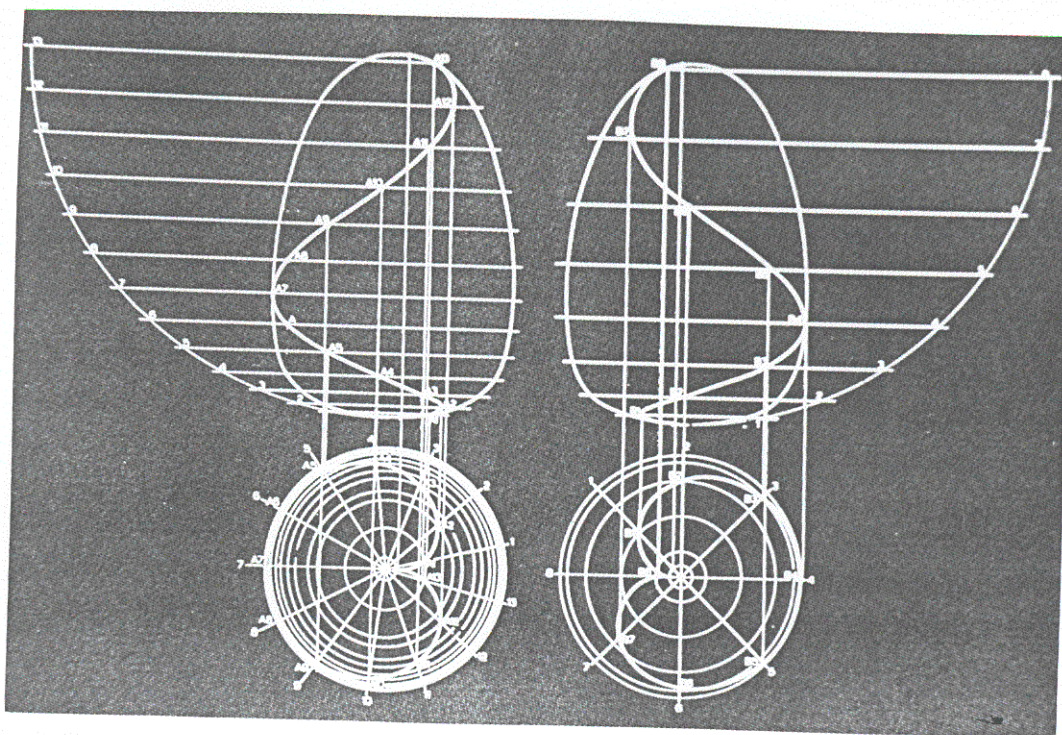


Si nos centramos concretamente en la espiral, cuyas primeras manifestaciones se localizan en el Sahara Central y nos hacen remontarnos al 6000 a.C.⁴⁴, inevitablemente nos será igualmente sencillo descubrir los modelos para su representación como tal, en los remolinos de agua,

Aspidistra. Karl Blossfeldt.

o en los que se hacen visibles cuando se unen viento y polvo, como hallarlos, por ejemplo, en la disposición de las cápsulas

que contienen las semillas en una piña, en las caracolas o en los helechos.



Hélices de la piña de pino Jeffrey.

Muchos de los elementos que encontramos en el entorno natural, bien sean de origen inerte, bien procedentes de los organismos vivos, parecen acordar el compartir esta figura. La espiral rebasa todos los límites y reclama abiertamente su pertenencia incuestionable a la naturaleza, en toda la extensión del concepto. La espiral se muestra así como uno de los nexos de unión entre elementos muy dispares.

Parece este el lugar más conveniente para ensalzar las curvas, dentro del mundo natural, como formas sujetas a las leyes matemáticas o geométricas pero, con "ligeras oscilaciones o desviaciones respecto a sus modelos teóricos, y

justamente son estas desviaciones, estos tanteos más o menos perceptibles, los que forman la característica de la vida y la causa del encanto de las curvas, de las superficies y de los volúmenes en los cuales se encarnan".⁴⁵



En esta reja de Praga se observa perfectamente que el motivo vegetal y las espirales están integradas formando una misma totalidad, el ornamento que se descuelga a un lado de una hornacina exterior de la catedral de Astorga, no aclara perfectamente su vinculación con la moldura en forma de voluta, debido a la diferencia de espesor que existe entre ambos elementos. Sin embargo ópticamente, nacen del mismo tallo, constituyendo el eslabón entre la decoración vegetal, y las reminiscencias también vegetales que deseábamos reconocer en las volutas.

"...en torno a la espiral sigue en todas partes la lucha de las opiniones... De acuerdo con nuestra teoría sobre el proceso evolutivo de la ornamentación en general, es natural que estemos inclinados a ver en ella un ornamento al principio puramente geométrico,... en el ámbito del arte griego... acaba por acercarse al pámpano ondulado".⁴⁶ En la decoración de fachadas de todo tipo de edificaciones, estamos acostumbrados a ver motivos arquitectónicos con forma de voluta, de línea puramente geométrica, asociados a elementos orgánicos, sugiriendo que el origen de ambos pueda tener un factor común, o bien, que aún siendo elementos diferentes, experimentan una imantación difícil de anular.

(La) "... estilización, ...lo abstracto, lo lineal, lo inánime, fue mas bien lo primordial, que posteriormente cobró vida y vitalidad orgánica y por tal modo llegó a acercarse al objeto natural."⁴⁷ El término griego para abstracción, *afairesis*, "significa a la vez el proceso y el resultado de la retirada (del ojo) de lo particular, lo accidental, lo no esencial, para obtener lo general, lo inevitable, lo esencial... lo universal."⁴⁸ Según esta definición, quién puede aseverar que la mayoría de las formas que estamos habituados a entender como abstractas, y que son herencia de nuestros antecesores, no sean la síntesis de formas de origen orgánico.

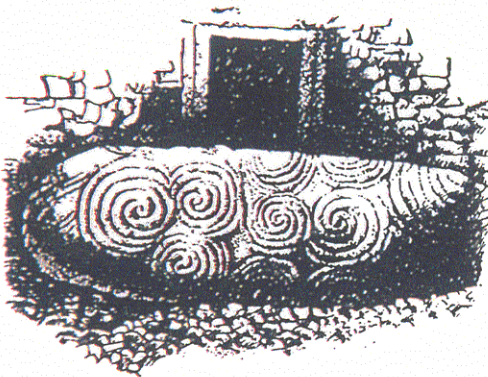
La serpiente con su cuerpo enroscado, las caracolas, el ADN, algunos huevos, organismos unicelulares, el caracol del oído humano, los remolinos, las huellas dactilares, etc., "Haya lo que haya tras esas 'coincidencias', no podemos evitar concluir que nos hallamos ante uno de los más básicos procesos de formación según patrones de la naturaleza...".⁴⁹



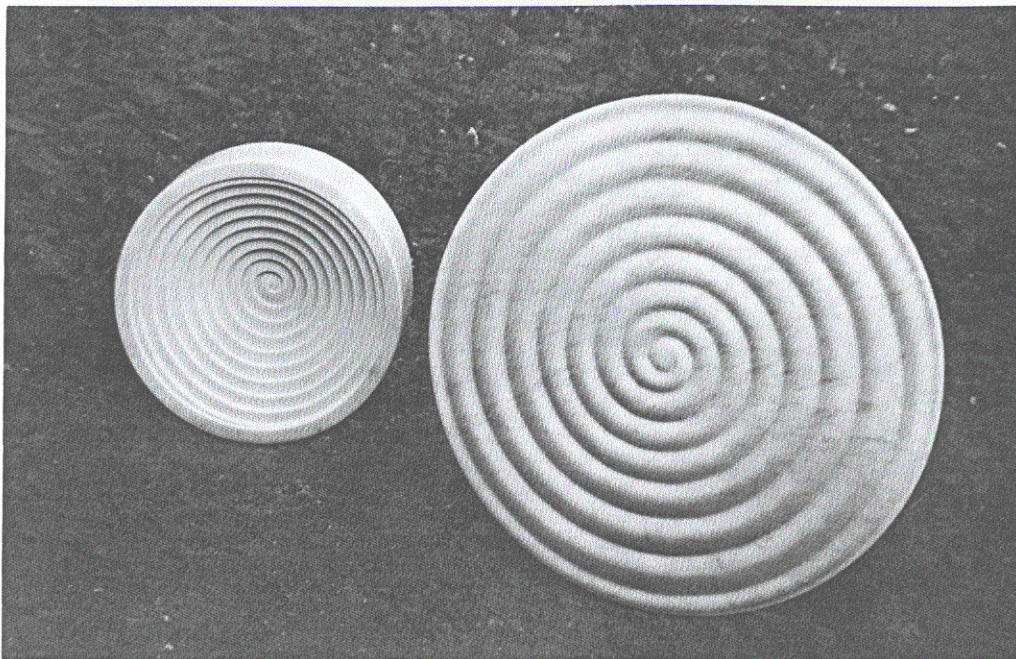
Relieve sobre fachada de adobe que representa el encuentro entre una pitón hembra y un macho, Boungou, Burkina Faso.

Pero en la espiral se sintetizan no solo cantidad de formas tomadas del mundo natural, sino también conceptos que nos permiten integrarnos en las relaciones más universales.

El "sentimiento de relación y unidad que experimentan los maoríes con el universo que los rodea..., al igual que los indios americanos, lo expresan con patrones espirales. Para los indios Hopi, esos patrones son símbolos de la Madre Tierra,... del surgimiento y renacimiento".⁵⁰ Sentimiento común a numerosos pueblos de la geografía universal, al menos en fases tempranas de su desarrollo cultural y que ha motivado innumerables representaciones de espirales desde la prehistoria hasta nuestros días.

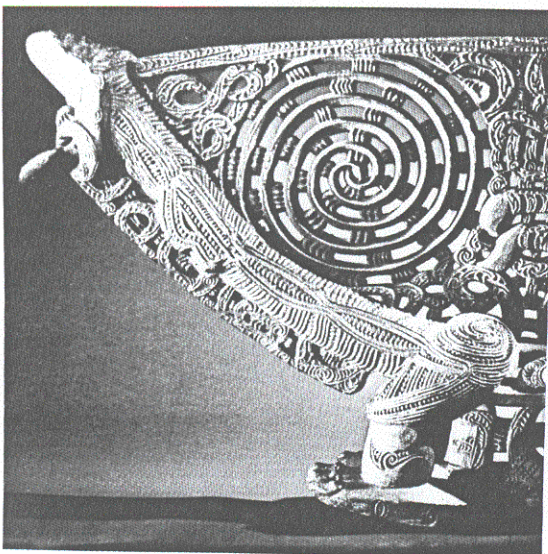


Laberintos espirales prehistóricos de New Grange. Irlanda.

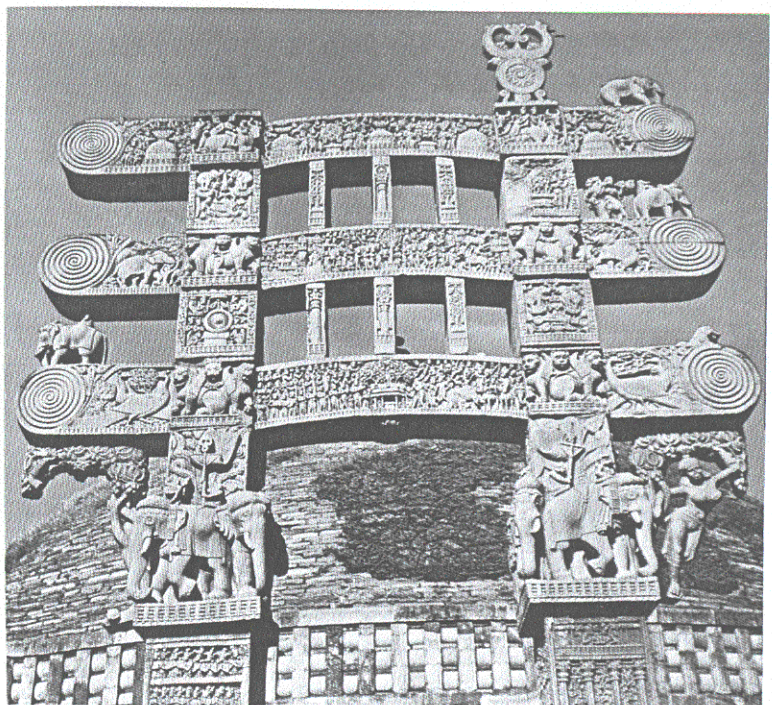


Espirales, Cristobal Martín. 1990. Mármol de Carrara.⁵¹

"Toda espiral, o fragmento de espiral, puede... evocar... una ley de crecimiento... Esta es una de las causas del encanto del motivo de la espiral en arte aplicado o como detalle arquitectónico".⁵² Aunque tengamos delante la representación en piedra de una espiral, parece poseer, en su estructura, el poder para recordarnos características similares a las que hemos percibido en la naturaleza.



Sobre estas líneas, pormenor de proa de una canoa maorí. A la derecha, pórtico de Stupa, Sanchi. India.



"Esta notable propiedad de aumentar por crecimiento terminal sin modificación de la forma total, es característica de la espiral logarítmica y de ninguna otra curva matemática".⁵³

El encanto de la espiral se halla en que en su dinamismo recuerda un movimiento real, de crecimiento dentro del mundo orgánico, o de movimiento rotatorio ascendente o descendente, dentro del mundo inerte. Es posible que, en ocasiones, tengamos que focalizar más la atención para quedarnos con una sola característica de entre los cientos de matices diferenciales que poseen las formas vivas que nos sirven de modelo, y ser capaces de descubrir su disposición en espiral, mientras que no es necesario hacer un esfuerzo mental para percibir una espiral en un remolino de agua; pero no por ello nos lleva lo inerte necesariamente a una abstracción o a una simplificación, ni lo orgánico a la imitación.

Tanto si se trata de una forma orgánica que inspiró otra estilizada y geometrizada, como si fue a la inversa, o en otras palabras, si se trata de la manifestación artística de algo orgánico, o bien de algo inerte, en ambos casos, la espiral tiene ecos de aquello que posee vida; crece, se enrolla, envuelve, atrae y atrapa, como la naturaleza misma; además se deja aislar como motivo, de sus posibles orígenes y permite que reinventemos sus funciones.

Máscara funeraria, fuchsita, hacia el 400 d.C. Maya.



Su particular virtud de generar la ilusión de movimiento rotatorio, le ha conferido en la fotografía anterior, categoría de órgano de la anatomía humana.

La función decorativa de las espirales ha facilitado su proliferación en la representación de gran cantidad de elementos de la morfología animal y humana. Mechones de pelo, crines de caballo, puntas de cola, los relieves de la musculatura que se marcan sobre la piel, etc., son parte del temario que por motivos ornamentales han recibido forma o contorno en espiral.



Relieve que representa un reno. Talla vikinga, siglo XI.

El relieve en piedra de la fotografía anterior, muestra espirales que con su forma definen parte de los contornos de los miembros del animal, los extremos de las astas y la lengua. Toda la composición muestra un ritmo dinámico, que permite recorrer sus formas de un lado a otro, envolviéndonos entre sus laberínticas sinuosidades.

La espiral también ha tenido ocasión de inspirar a artistas que se hallan a la incesante búsqueda de soluciones plásticas para sus esculturas antropomorfas.

Sin título. Ana Mendietta, 1983. Arena y plástico.



Las hallamos formando parte de composiciones muy elaboradas como ornamentación de superficie, explotando su marcada faceta decorativa.

Taza micénica con asa, oro, 2ª mitad del siglo XVI a.C.

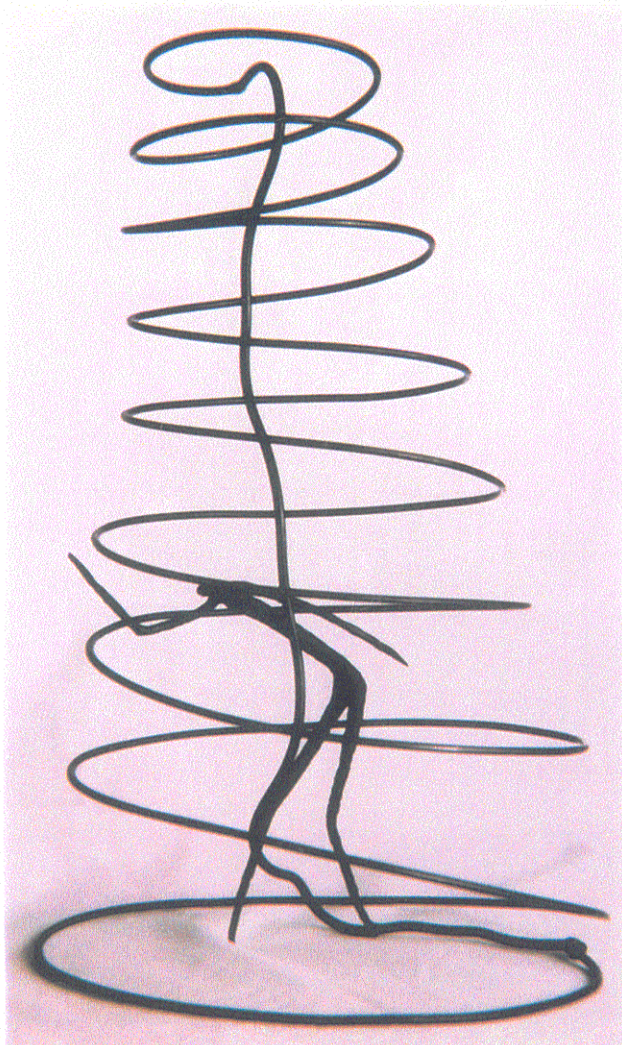


Interviene aportando belleza formal a estructuras funcionales que necesitan de soluciones técnicas simples (enrollar cualquier forma plana, o como en este caso, un *churro* de barro, genera una espiral).



Pebetero trébede, cerámica, siglos XIV-XIII a.C.

Todas esas innumerables espirales que encontramos en la naturaleza han podido inspirar aquéllas que fueron realizadas por culturas remotas, y éstas, a su vez, siguen siendo modelos para los artistas actuales.



Arriba a la izquierda, *Espiral céntrica*, de Evelyn Hellen-schmidt. 1998. Bronce. Sobre estas líneas, obra de Andy Goldsworthy, Glenmarlin-Fälle, Dumfriesshire, 28 de diciembre de 1995. Debajo, *A nose in repose*, de Barry Flanagan. 1977.

También, desarrollando su estructura en tres dimensiones, tenemos exponentes del empleo de la espiral en arquitectura, como puede haber sido el Monumento a la Tercera Internacional de Tatlin, en 1919.

De enero a septiembre de 1994 se celebró en el Planetario de Madrid una exposición de carácter didáctico, con el título *Las vueltas que da la vida*, cuyo tema central eran las espirales y las hélices, y donde fue posible hacer un recorrido amplio por cuantas formas vivas, objetos y aparatos tecnológicos las usan y albergan. En el tríptico que se editó se puede leer: "Hace unos 4.500 millones de años que la Tierra nació a partir del movimiento en espiral de una nube de gas y polvo... En la naturaleza existen hélices y espirales... como solución para el crecimiento,... para aumentar la efectividad de las armas (garras, cuernos, colmillos)... para ocupar el mínimo espacio posible... Existen espirales y hélices en el arte, en la música, en la arquitectura, en la gastronomía, en la tecnología, en la naturaleza..." (como nota de humor añade: ¡Y hasta en la sopa!").

Al margen del debate sobre su origen último, si inerte, orgánico o geométrico, y sobre quién pudo inspirar a quién parece, por decisión propia, remitirnos a un lugar en la naturaleza y reclama éste a través de la obra de artistas de este siglo, y en especial de las últimas décadas.

"Después de Mondrian, los artistas ya no se contentaron con someter la Naturaleza a rígidos esquemas geométricos en la superficie del lienzo, sino que incidieron directamente en la Naturaleza. Escultores como Smithson y Long configuraron gigantescos y simplistas arrecifes en forma de espiral, a modo de espurias geométricas en medio del plácido caos de las riberas desiertas de las antiguas salinas". ⁵⁴



Spiral Jetty, Robert Smithson.1970.

-
- 2.1. *Teoría de la sensibilidad*, Xabier Rubert, p. 25.
 - 2.2. Idem, p. 37 tomado de los principios que estableció Wölfflin.
 - 2.3. Idem, pp. 40-49.
 - 2.4. Robert Smithson. *Vértigo cinematográfico: montaje en espiral*, Fernando Castro Flórez en *Arte y naturaleza*, Javier Maderuelo, p.58.
 - 2.5. *El hombre y sus símbolos*, Jung, p. 260.
 - 2.6. *Estilo y naturaleza*, Javier Arnaldo, pp. 245-254.
 - 2.7. *Arte y naturaleza*, Javier Maderuelo, pp. 14-15.

- 2.8. *Teoría de la sensibilidad*, Xabier Rubert, pp.40-49.
- 2.9. *Arte y percepción visual*, Rudolf Arnheim, p. 157.
- 2.10. *Estética de los elementos plásticos*, Osvaldo López Chuhurra, p.41.
- 2.11. Gaudí, pp.106-7, *El pensament de Gaudí*, Isidre Puig-Boada, en *Arquitectura y ornamento*, Margarita Fndez. Gómez, p. 278.
- 2.12. Véase *Problemas de estilo* de Aloïs Riegl.
- 2.13. *Estilo y naturaleza*, Javier Arnaldo, p. 144-162.
- 2.14. Idem, p. 138.
- 2.15. *Problemas de estilo*, Aloïs Riegl pp. 115-116.
- 2.16. Idem, p. 37.
- 2.17. *Abstracción y naturaleza*, W. Worringer, p. 67.
- 2.18. Idem, p. 68.
- 2.19. Lo que Riegl denomina "terminación libre", *Problemas de estilo*, p.43
- 2.20. Véase *La vida de las formas y elogio de la mano*, Henri Focillon.
- 2.21. *Misterios celtas*, John Sharkey, p. 64
- 2.22. Véase la detalladísima exposición que hace Aloïs Riegl en *Problemas de estilo*, donde se trata de demostrar que estas formas adquieren una vida propia, que es a la vez independiente de condicionantes técnicos o materiales, y de las restricciones formales de sus modelos naturales.
- 2.23. *De la fealdad del arte moderno*, Pedro Azara, p. 110.
- 2.24. Véase *La vida de las formas y elogio de la mano*, Henri Focillon.
- 2.25. Ambas citas se encuentran en *Estilo y naturaleza*, Javier Arnaldo, p.137.
- 2.26. *Estilo y naturaleza*, Javier Arnaldo, p. 137.
- 2.27. *Abstracción y naturaleza*, W. Worringer, p. 69.
- 2.28. Véase *Problemas de estilo*, Aloïs Riegl.
- 2.29. p. 25 de *El modernismo*, Robert Schmutzler en *Arquitectura y ornamento*, Margarita Fndez. Gómez, p.254.
- 2.30. p.33 de *El pensament de Gaudí*, Isidre Puig-Boada, en *Arquitectura y ornamento*, Margarita Fndez. Gómez, p.274.
- 2.31. p.38 de William Morris, VV.AA., en *Arquitectura y ornamento*, Margarita Fndez. Gómez, p.241.
- 2.32. *Artefactos. Hacia una nueva ecología del ambiente artificial*, Ezio Manzini, pp. 183-184.
- 2.33. *Estilo y naturaleza*, Javier Arnaldo, p. 169.
- 2.34. *El hombre y sus símbolos*, Jung, p.166.
- 2.35. Idem, p. 215.
- 2.36. Idem, pag. 213.
- 2.37. *Abstracción y naturaleza*, W. Worringer, p. 76.
- 2.38. p. 58, *Arquitectura-Ensayo sobre el arte*, Etienne Louis Boullée, en *Arquitectura y ornamento*, Margarita Fndez. Gómez, p.157.
- 2.39. *El hombre y sus símbolos*, Jung, p. 234.
- 2.40. *El huevo*, Constantin Amariu.
- 2.41. Véase *El puente de la visión*, Eugène Delacroix.
- 2.42. Para un exhaustivo seguimiento del desarrollo de las formas vegetales a partir de la espiral (incluidos pámpanos y volutas), puede consultarse *Problemas de estilo* de Aloïs Riegl.

- 2.43. *Problemas de estilo*, Aloïs Riegl, p. 51 y ss.
- 2.44. Véase *Breve historia del arte africano*, Werner Gillon.
- 2.45. Sir Th. Cook, en *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*, Matila C. Ghyka, p. 147.
- 2.46. *Abstracción y naturaleza*, W. Worringer, p. 81.
- 2.47. *Idem*, p. 82.
- 2.48. *El presente eterno*, Sigfried Giedion, pp. 36-37.
- 2.49. *El poder de los límites*, György Doczi, p. 28.
- 2.50. *Idem*, p. 25.
- 2.51. Obsérvese que esta obra, al igual que lo hiciera Robert Smithson con su *Spiral Jetty*, necesita también el contacto con el suelo para desarrollar toda su significación.
- 2.52. *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*, Matila C. Ghyka, pp. 57-58.
- 2.53. *Growth and form*, D'Arcy Thompson, en *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*, Matila C. Ghyka, p. 130.
- 2.54. *De la fealdad del arte moderno*, Pedro Azara, pp. 106-107.



"El arte empieza donde termina la naturaleza".

Oscar Wilde.

ABRIR CAPÍTULO 3





ABRIR CAPÍTULO 2

LA EXACTITUD EN LA REPRESENTACIÓN Y LA PSICOLOGÍA DE LAS FORMAS.

Los apartados de este capítulo tienen por misión enumerar algunas causas que parecen haber influido en la forma externa de los motivos de los que venimos hablando. Aunque el examen del origen de alguna de estas causas pueda parecernos hoy en día un tanto obsoleto, su repaso se hace necesario para, cuando menos, descartar sus efectos sobre la elección actual de los temas, o el modo de tratar las formas.

I-CONDICIONANTES AFECTIVOS EN LAS REPRESENTACIONES ORGÁNICAS.

Símbolos y prácticas totémicas.

El símbolo surge como resumen, quintaesencia, con la que atraemos la causa segunda a la órbita de nuestra voluntad. Es un sustituto, no pretende "remplazar el objeto por su doble... sino por un equivalente que lo recuerde a la memoria".¹

Sarcófago de los *Dos hermanos*. Hacia el 350. Italia. La concha, figurando como símbolo del bautizo.



Muchas de las imágenes de carácter simbólico que constituyen un amplio legado en representaciones artísticas, han perdido su relevancia, o su significado, o éste se convierte en patrimonio de los expertos. Existen imágenes que responden a contenidos universales, pero cada cultura, cada época, crean representaciones simbólicas de su propio cuño. Éstas, según Arnheim, no solo vienen expresadas por una forma, a través de una imagen determinada, sino que también pueden expresarse a través de un tema. ²

El gusto por la ornamentación ha sido un gran aliado en el desarrollo, divulgación y conservación de las imágenes simbólicas, pues aquélla es muchas veces símbolo en sí misma. La decoración arquitectónica es todavía para muchos pueblos, un modo de dar a entender el poder económico; un grupo familiar se distingue de otro porque puede despilfarrar parte de su riqueza en la ornamentación de sus pertenencias y la fachada del lugar que habitan.

Expuestos a estilizaciones formales, a adopciones efectuadas por pueblos ajenos a los que lo crearon, a ampliaciones, reducciones o cambios de significado, el origen primero de las imágenes simbólicas hay que buscarlo a partir de un ente del mundo real: "Por el carácter sensible de todas las primitivas religiones naturales, puede admitirse con certeza que aquellos símbolos... estuvieron unidos originalmente a la idea de un ser natural real y ejemplar".³

En las culturas politeístas, basadas en el culto a la naturaleza, muchos animales son elevados a una jerarquía sagrada, siendo respetados y venerados a veces más que sus propios semejantes, y pasando a formar parte de las representaciones dentro del amplio espectro artístico, como imágenes cargadas de carácter simbólico. Cuando no son

dioses, son hijos de éstos, o insignia del linaje de un clan, desarrollando así función heráldica, o tótem, etc.

Pero llega también el momento en que el animal es destronado por el hombre en todos los aspectos, ocupando entonces en el arte ese mismo papel de figura secundaria. "Aquel intenso interés por la naturaleza del totemismo que hubo alrededor del cambio de siglo se ha extinguido casi por completo... en nuestro contexto el totemismo es un ejemplo máximo de la trabazón de los destinos del hombre y el animal...".⁴

En las facetas en las cuales interviene sirviendo al hombre, queda reflejado en las representaciones en forma de ser dominado, explotado, fiel y sumiso hasta la muerte del amo (recuérdese, por ejemplo, la figura del perro, situada a los pies de tantos sepulcros, simbolizando fidelidad y sumisión eternas); relegado en ocasiones a ser exclusivamente dato informativo, o con funciones compositivo-decorativas. "A veces la forma ejerce una especie de imantación sobre diversos significados, otros, los pierde, se vacía, sobrevive mucho después de la muerte de su contenido e incluso puede adquirir nuevos significados".⁵ Se pueden perder los significados, pero las imágenes conservan su valor estético, y continúan utilizándose formas que heredamos del pasado, aun fuera de contexto, solo por su valor expresivo.

Esa línea que separa hombre y animal, y que según Giedion es exclusiva del carácter arrogante del adulto *civilizado*, no existe en el niño: "Los niños no tienen escrúpulos en acoger a los animales como iguales a ellos".⁶ El adulto que aún vive o ha vivido inmerso en la naturaleza, y aquel que participa de unas creencias que le hacen respetar el entorno como al prójimo, conserva intacta la "...estrecha relación primeva entre hombre y plantas, piedras y otros objetos

inanimados...". Para Giedion, el hombre, separado de la tierra no podrá alcanzar el equilibrio necesario para la vida. ⁷

La existencia o vigencia de dicho nexo, es causa de un trato diferenciado hacia las formas que poseen una extensa literatura acerca de su pertenencia al mundo de los símbolos.

Algunos pueblos no tienen ningún problema en reordenar o deformar la realidad con tal de dar mayor énfasis al significado de sus obras. Propuestas que serían casi inimaginables con nuestra mentalidad occidental son una práctica habitual aún hoy en día entre algunos pueblos. "...una mujer (ha sido representada con) las mamas a la espalda porque ya no engendrará más...".⁸ A cuanto podemos llegar es a fragmentar y tal vez recomponer de manera más o menos estética, pero ya sin esa carga simbólico-informativa. Es difícil que un escultor de nuestro tiempo consienta que creencias que no comparte influyan en el proceso de trabajo o sobre el aspecto final de la obra. Su manera de enfrentarse, por ejemplo, a una talla en un tronco de árbol, sería muy distinta a como lo haría otro escultor cuyo pueblo esté convencido de que su alma o la de sus antepasados habita o está encarnada en aquél.

Dentro de este mundo de formas orgánicas resulta frecuente encontrar símbolos del tipo "la parte por el todo"; escindimos una parte de la figura, la aislamos, y le adjudicamos significación propia y completa. El origen más remoto de estas manifestaciones seguramente haya que buscarlo en aquellas manos silueteadas que el hombre prehistórico pintaba en las paredes de las cavernas, en representación de la totalidad, e incluso, como lo que algunos autores han creído que pudiera ser la procedencia de algunos signos de escritura, líneas ondulantes como simplificada abstracción del agua, que pasa a ser ideograma con el mismo significado, y en último término, letra que ya ni siquiera recuerda su origen.

Sucede entonces que encontramos piezas inanimadas, porque han dejado de formar parte de algo que tuvo vida, para convertirse en imagen simbólica. Esta fragmentación parece ir en detrimento de la naturalidad en la reproducción, entiéndase, que en ocasiones solo implica una estilización, una eliminación de lo anecdótico, de las múltiples asimetrías de la naturaleza, para ir al encuentro de la abstracción. No se estiman relevantes los detalles sino que se reconozca lo que simboliza y se comprenda su significado.

Retomando el concepto de totemismo, también cabría decir que no era exclusivamente sinónimo de forma animal sino que "...abarcaba todo lo existente, toda la naturaleza animada y -para nosotros- inanimada: plantas, árboles, charcas, corrientes de agua, piedras, estrellas. Todo poseía vida y alma, todo podía ser tótem".⁹

Originalmente, todo tenía un significado aparte del posible carácter ornamental, por este motivo, pensar que "solo por su aspecto agradable se haya escogido de pronto una planta cualquiera para convertirla en motivo ornamental, (está) en radical contradicción con la sensibilidad artística de la antigüedad".¹⁰



Ara pacis. Detalle de la
Procesión de los Quiri-
tes, siglos XIII-IX a.C.

Los laureles que adornan las cabezas de las estatuas de héroes de otros tiempos o de sus retratos sobre medallones conmemorativos son símbolo de victoria; las siemprevivas y las adormideras al pie de un sepulcro, símbolos de vida y muerte; el lirio, símbolo de pureza; su forma heráldica, la flor de lis además nos recuerda que también las plantas han cumplido su función en la historia de las estirpes reales y linajes.

De entre los motivos procedentes del reino vegetal, quizá la forma simbólica por excelencia sea su exponente más grandioso y longevo, el árbol.

El árbol es un elemento que indiscutiblemente ha formado parte de la fundación de asentamientos humanos a lo largo de la historia, tanto en sentido literal como metafórico. Algunos pueblos entierran a su fundador bajo el árbol que entonces deviene sagrado. "La idea de un jardín-paraíso forma parte de la cultura de la humanidad, apareciendo en las cerámicas persas (hacia el) 6000 a.C." ¹¹ El oasis, el árbol de los deseos, el árbol de la vida, el bosque sagrado, el paraíso¹², entendido como "útero de la naturaleza, como primera morada del hombre en cuanto especie", "el jardín unido al conocimiento y el árbol como metáfora de la ciencia"¹³, el árbol es cobijo, sombra, alimento y combustible que nos calienta.

El árbol permanece además como signo de la protección de los dioses, y de ahí entramos a un concepto más complejo, el árbol cósmico.

De toda esta carga simbólica probablemente lo que perviva lo hace en forma de "cultura del jardín", "entorno natural creado a pequeña escala, un microcosmos natural para uso y disfrute" ¹⁴

Recordemos nuevamente las palabras de Giedion: "...corrientes de agua, piedras, estrellas. Todo poseía vida y alma, todo podía ser tótem".¹⁵

Haciendo una incursión en la simbología que conllevan las figuras procedentes de esa geometría curva, en especial la espiral y la esfera "deformada por la inteligencia" que es la forma oval ¹⁶, comprobamos que gran parte de la carga simbólica que arrastran se debe a que en la naturaleza dan forma a entes de colosal importancia en el proceso de la vida.

Si nos extendimos en el capítulo anterior con la espiral, quizá haya sido por haber observado que es la que olvida con mayor facilidad su significado, en aras de un desarrollo de toda su potencia *orgánico-decorativa*.

La espiral, y con esto decimos también formas como por ejemplo, el remolino, posee en sí el concepto de comunicación "ascensional-descensional... con el mundo subterráneo".¹⁷ Comunicación con el pasado, con los antepasados, representa un viaje con ida y regreso, es la escalera que une dos mundos muy distintos, presente y futuro, mortal e inmortal, vida y muerte. Su vinculación a procesos cósmicos es indiscutible y muchos pueblos conocen este vínculo desde tiempos inmemoriales. Posiblemente proceda de ahí mismo la admiración que nos impone su forma, quizá vivir inmersos en procesos que se rigen por movimientos espirales esté, de algún modo *impalpable*, influyendo en nuestra naturaleza, y por tanto, en esta veneración.

Actualmente, aparte de la utilización intencionada de imágenes a las que ya por tradición adjudiquemos un sentido simbólico, deberíamos aludir a la importancia que ha cobrado la inclusión del factor tiempo en muchas obras. "... el carácter efímero está relacionado con la función mágica de un objeto realizado durante ceremonias puntuales." ¹⁸

Incluir hojas que habrán de marchitarse, plantar árboles que irán adquiriendo la forma deseada con el transcurrir de los años, situar círculos de piedras en plena naturaleza, etc., aceptar los cambios, acceder a que intervengan los procesos naturales, es cargar las piezas de un halo místico, incontrolable, muy superior a la voluntad del hombre. Si acatamos el ritmo de estos procesos, creando según las pautas estacionales, llevamos la comunicación con la naturaleza a la categoría de ritual.

El artista Wolfgang Laib se somete de forma rigurosa al discurrir del tiempo.



Wolfgang Laib elaborando una obra con polen en su estudio de Alemania. "La temporalidad de mi arte no es importante... lo que importa es que el polen es eterno. Es el centro de la vida", son palabras del propio Laib.

Necesita las diferentes estaciones para conseguir "el polen que utiliza en la elaboración de sus tapices... en mayo, recogida del polen del avellano; en otoño, el polen del diente de león... Es un trabajo lento y monótono que el artista realiza personalmente, ya que para él tiene una función purificadora de apertura a la naturaleza... los pensamientos orientales que evocan el carácter cíclico de la vida son una constante en

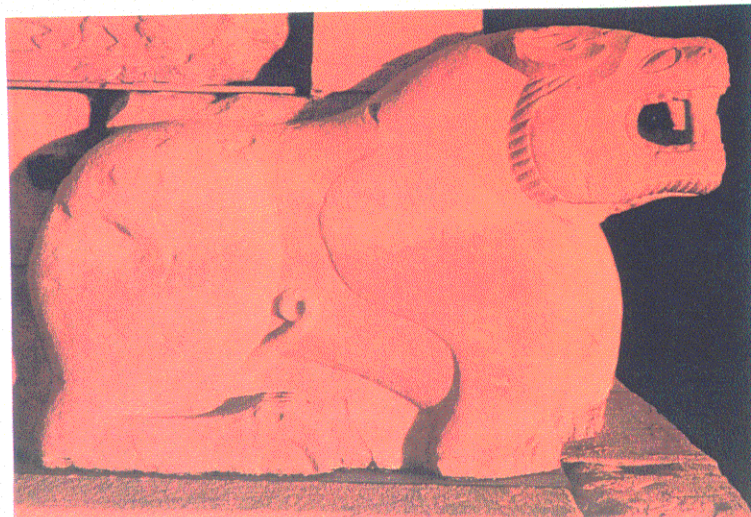
toda su obra... Detrás de todo ello hay una filosofía del tiempo".¹⁹

Jerarquías en la representación.

En sus primeras representaciones de la figura humana, el niño recalca lo que considera más trascendente, y en consecuencia, la cabeza constituye generalmente la forma más significativa y se elabora de mayor tamaño que el resto del cuerpo; del mismo modo, es habitual hallar en representaciones artísticas de toda índole, vestigios de la influencia que los afectos tienen sobre las escalas y las proporciones. Hemos querido hacer uso del término *afectos* para poder así englobar en un solo concepto nociones tan complejas como la carga simbólica, las creencias, la interpretación del conocimiento anatómico, el mensaje, etc.

El equivalente, en el ámbito escultórico, a los dibujos de los niños, no es exclusivo del estudio de las proporciones, sobre lo que existe una extensa literatura, sino que ese énfasis en acentuar más unas partes del cuerpo que otras, también podemos hallarlo en forma de variaciones en los volúmenes. Una vez resuelto el modelado de la cabeza (que indudablemente es uno de los elementos de la anatomía tanto humana como animal que facultan la distinción de una persona de otra, en un caso, y una especie de otra, en el segundo), parece instaurarse un desinterés por el resto del cuerpo. Claramente se observa en este tipo de obras que varias zonas de la anatomía comparten los mismos puntos en el espacio, con entera despreocupación por la imposibilidad formal que ello implica en el original. Los ejemplos que muestran un perfecto modelado del volumen de la cabeza,

frente a unas extremidades que prácticamente se disuelven sobre la superficie del tronco, de la peana, o también del soporte, son abundantes.



León del monumento de *Pozo Moro*. Museo Arqueológico, Madrid. Arte ibérico, procedente de Albacete. Parte del volumen del cuerpo se halla adosado y disuelto en los sillares del monumento. Lo único propiamente exento es la cabeza. Las extremidades anteriores de los leones, en su parte superior, quedan resueltas únicamente con la demarcación de sus contornos, no poseen volumen propio.

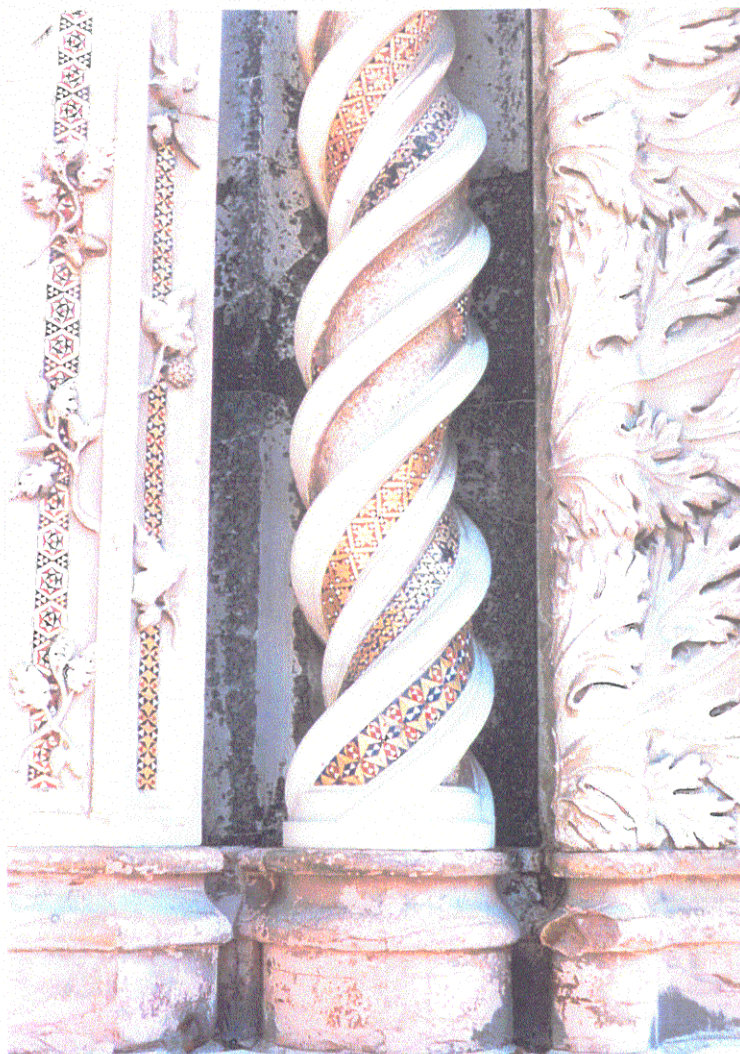
Tanto es así que proliferan los relieves donde las cabezas se representan exentas, manifestándose como elemento principal dentro de la composición, frente a unos cuerpos que fusionan sus contornos con el plano en el que se engastan, convirtiéndose en bajorrelieves o grafismos. En estos casos resulta complicado distinguir con claridad, si se trata de un espacio tridimensional plegándose hacia otro de dos dimensiones, o si las representaciones fueron concebidas como formas bidimensionales, necesitando posteriormente crecer o desarrollarse en busca del espacio que ocupan sus modelos naturales (véase la fotografía de la p. 204).

Es frecuente que el elemento más importante esté "hiperproporcionado según la relación naturalista entre las partes del cuerpo"²⁰, tal y como hemos comentado que sucede en las representaciones infantiles, lo que se observa también a menudo en la prehistoria y en el arte popular y aplicado (la itifalia o la esteatopigia, por ejemplo, dan buena muestra de este hecho), siendo perfectamente posible establecer similitudes y correspondencias en cuanto a que plasman en las obras lo que sienten o desean expresar más que lo que ven o saben.²¹

Entre las representaciones artísticas de formas de procedencia vegetal, ateniéndonos exclusivamente a su empleo como recurso ornamental, también es posible descubrir relaciones jerárquicas no solo con partes de su propia estructura, sino con los demás elementos con los que comparten las representaciones.

En la fotografía, las hojas que ocupan el lado derecho (seguramente de acanto), tienen un tamaño exagerado frente a los motivos que ocupan el lado opuesto (roble y hiedras).

Al margen de estas observaciones, cabría también reparar en el detalle de tratar de ocultar los comienzos de los tallos en éstos últimos, debido a su disposición intermitente, que deja sin definir su origen a partir, por ejemplo, de un tronco común. Detalle de ornamentación arquitectónica, Italia.



Todo modelo puede ver modificada su apariencia formal, puede experimentar las más libres interpretaciones en favor o al servicio de las exigencias compositivas, esto es, puede verse sometido a amplificaciones o reducciones notables en los tamaños, respecto a figuras colindantes.

El exagerado tamaño que poseen los motivos vegetales frente a la figura humana, en el detalle de la fotografía siguiente, que en este caso no es otra cosa que una solución ornamentística, habría tenido en otro ámbito (en composiciones escenificadas solo por figuras antropomorfas, o en relación con animales) connotaciones de marcado orden jerárquico.



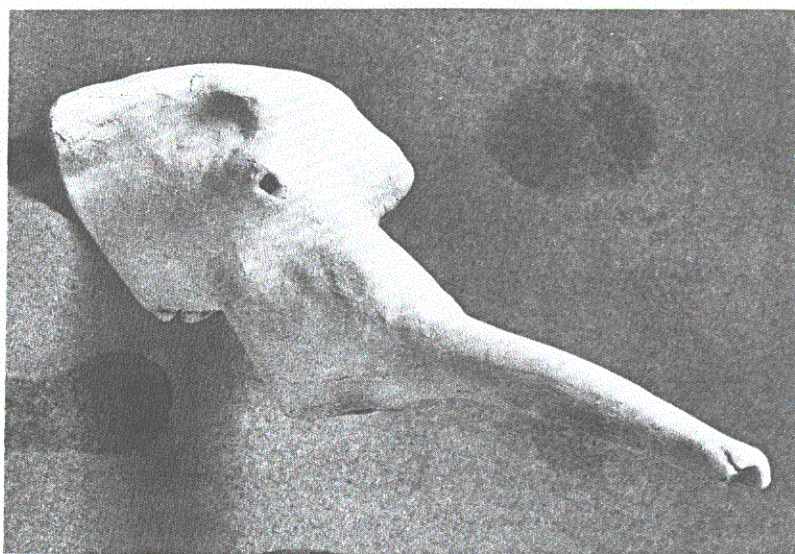
Pormenor de los relieves de Lorenzo Maitani, fachada de la catedral de Orvieto. Italia, (1310-1330).

Retratos orgánicos.

Retratar a un animal, plasmar en la obra los rasgos que le diferencien de cualquier otro ejemplar de su especie, y buscar en la planta el momento y la parte, que mejor se adecúe a la intención de la representación, merecen un análisis dentro de este capítulo.

·Retrato animal.

Las representaciones a la búsqueda de un parecido fisonómico con el original, son realmente escasas dentro del mundo animal. Prima el empleo de la figura como símbolo, y por tanto, su forma es genérica, se refiere habitualmente a la especie, y no al individuo; aunque las cualidades más llamativas o singulares de algunos ejemplares, de las que están llenos los relatos históricos y las fábulas, han merecido especial atención. El tamaño, la fuerza muscular, la agresividad, la nobleza, la bravura, como también los detalles físicos que los hacen reconocibles, son atributos que sí quedan reflejados en las manifestaciones artísticas.



Números 2 y 3 de la serie de *Cabezas de elefante*, de Daisy Youngblood.
Cerámica, 1981.

Respecto al ámbito del cual proceden los modelos empleados, también se pueden establecer diferencias. No siempre se ha conocido tan exhaustivamente la anatomía de los animales que denominamos salvajes, como la de aquellos que por diversas razones habitan en nuestro entorno próximo. La imponente silueta de un toro se ha reproducido a lo largo de la historia siempre con mucha precisión, y hasta podríamos agregar, pasión; además no nos cuesta ningún esfuerzo diferenciarla de cualquier otra especie, ni dentro de la misma, de congéneres, por ejemplo, del sexo opuesto. En cambio, la representación de animales cuya procedencia no ha permitido similar análisis morfológico, en ocasiones obliga a aceptar como válidas las descripciones y clasificaciones que de las mismas realizan los estudios de carácter histórico-artístico, aun cuando creamos reconocer en ellas características relativas a las especies comunes a nuestro entorno.

Una de las características que establecen diferencias visuales entre los animales, es la piel. Generalmente se halla protegida por pelo, plumas u otros elementos; hablar de un desnudo animal es por tanto muy relativo (seguramente el uso de la hoja de parra pudo haberse hecho extensible a la figura animal de haber sido de otro modo) y las representaciones de su volumen incluyen su natural abrigo. El tratamiento que se ha concedido al mismo, en la mayoría de los casos, ha sido el de una segunda piel muy ceñida al cuerpo. Son frecuentes las muestras donde precisamente solo aparenta eso mismo, una piel, pues está desprovisto de rasgos distintivos, su superficie es tan lisa como la más rotunda desnudez. Cuando se modelan las características del pelaje, plumaje, etc., entran en juego una extensa gama de texturas. Encontramos desde la completa supresión de los elementos que lo conforman, quedando su existencia sobreentendida, hasta la repre-

sentación de cada componente, pasando por versiones varias de apelmazamiento de dichos elementos, en volúmenes diferenciados (véanse, por ejemplo, las fotografías de las pp. 172 y ss.). En casos donde el desconocimiento de la anatomía animal se hace patente, estas soluciones parecen cooperar para envolver o evitar la detallada representación de los relieves musculares.

La exactitud en la elaboración de los detalles que se hallan a flor de piel, en ocasiones dista de la realidad, de igual modo a como sucede con la morfología. El análisis aislado, de los componentes que configuran la superficie corporal, de la mayoría de los animales que estamos habituados a encontrar en las manifestaciones artísticas, puede dar lugar al empleo deliberado de patrones similares para soportes orgánicos diferentes debido, seguramente, a que se han advertido algunas coincidencias estructurales. Lo que puede tener origen en el aprendizaje de un método de trabajo, condensado en el empleo reiterativo de formas que funcionan plásticamente, puede desembocar en lo que aparenta una transposición de las mismas, del sujeto del que son propias, a otro, sobre cuya superficie dan lugar a calidades *ajenas* de una plasticidad insospechadas.

En las fotografías que vemos a continuación, podríamos establecer analogías formales entre la representación de las hojas del árbol, en la primera de ellas, y el ala del sacerdote (o genio alado) en la segunda, detalles ambos de relieves asirios. Con esta observación pretendemos únicamente llamar la atención sobre la facilidad con que se producen esta clase de juegos expresivos y digamos, decorativos, que alejan a los motivos de poseer atributos que podamos considerar retratísticos y los acercan a un género más amplio, denominado simplemente orgánico.



A la izquierda, detalle de relieve con genio alado, siglo IX a.C., Kalchu. Debajo, pormenor de un relieve del palacio de Assurbanipal, siglo VII a.C., Nínive. Ambos asirios.



Reiteramos "decorativos", porque el pelaje, las plumas, los nervios en las hojas, y otras texturas superficiales de los organismos, parecen causar el goce por usar estas formas más allá de sus funciones descriptivas, aislando el elemento mechón, rizo, pluma, etc., y sometiénolo a una limpieza de contornos, a una estilización de las estructuras, que lo convierte en una pieza "prototipo", cuyo uso se extiende y repite invariablemente sobre la totalidad de la superficie que le sirve de soporte.

Con frecuencia consisten en módulos de repetición de un mismo elemento, véase la fotografía siguiente.

La finalidad primordial es la creación de una diversidad de planos lumínicos y riqueza lineal, que se halla varios pasos por delante de fines esencialmente retratísticos, olvidando en parte la fidelidad formal entre modelo y representación, en aras de la ornamentación.



Esfinge de Amenemhet III. Arte del imperio medio.

·La elección de la estación.

Cuando empleamos motivos seleccionados de entre modelos vegetales, y mientras solo pertenezcan a la expresión del arte por el arte, o bien al ornamento, lo que entendemos habitualmente por secuencia cronológica queda modificada, es decir, no asociamos con aquéllos (ni con los diversos componentes) un lugar en el tiempo: un pasado, un presente, o una fecha. Todo lo que se llega a observar es la fase de la vida en

la que se encuentran, fase detenida en un determinado instante y la época del año que representan, la estación.

En relación con los cambios estacionales, la existencia de códigos que manejamos usualmente, favorece el empleo de los mismos en la obra, lo que repercute a modo de sensaciones sobre el observador: una vegetación frondosa e intrincada, exhalará vida por todos sus rincones, hablándonos de plenitud y lozanía (como puedan ser por ejemplo los paneles con motivos vegetales de la escultora Cristina Iglesias, de los que se presentan algunas fotografías a lo largo de esta investigación); flores que parecen abrirse a la primera luz del día, reflejarán la alegría y dulzura por ejemplo de las mañanas primaverales; semillas germinando, irremediablemente comunican sensaciones de fuerza contenida y voluntad de vivificación. Ramas desnudas, hablarán del otoño, del invierno o de la muerte.

Aunque también es posible interpretar algunas manifestaciones vegetales como desprovistas de características estacionales, pero en cambio, inmersas en una especie de eterno apogeo, que consigue que se muestren con los atributos más vistosos o descriptivos. Es frecuente esta marcada inclinación a conservar el momento de plenitud de la planta y sus diferentes elementos. El fruto se representa en el punto exacto de su máximo crecimiento, el arbusto se muestra florido, en combinación con capullos en diversas fases de apertura, la planta de hoja ofrece su perfil más vigoroso, y la flor, como figura aislada, se manifiesta como forma casi inmejorable; los motivos marchitos son atípicos, cuando los encontramos, suele ser para acentuar su semejanza con un modelo.

Cuando se trata de culminar remates arquitectónicos también se observa una tendencia al uso de esas formas en estado de esplendor. Tanta perfección puede originar la pérdida de cierta naturalidad, en estos casos, intentar ver en las obras un origen específico puede llegar a ser mérito de la

costumbre, que favorece interpretaciones comparativas y logra que sean nuevamente reconocibles.

Además, como vimos al hablar de la "planta original", una enredadera, por ejemplo, disfrutando de esta cualidad de vigor permanente, puede figurar como representación de toda la especie, con independencia de la época del año: desde la raíz hasta las hojas más tiernas, y del mismo modo, desde una interpretación parcial de su estructura (véase la fotografía de la p. 78) o mostrando el cenit de su desarrollo bifurcándose enésimas veces; tanto si su soporte es la fachada plana de un edificio, como si lo es el suelo, o la superficie curva de una escultura (véase la fotografía de la obra titulada *No escuché crecer la hiedra*, p. 259).

Como resultado obtenemos que la elección de la estación en las plantas, y las particularidades que la rodean, logra transmitir información y sensaciones, fácilmente comprensibles, por la dependencia que de ellas tenemos y por la experiencia diaria de compartir el hábitat, y por otro lado, la reordenación de elementos casi perfectos, como producto de la selección del instante de apogeo de cada uno de ellos, se encuadra en los límites de la creación de una forma genérica; es la deliberada precisión hecha plenitud formal, para cada tramo de los componentes de una misma manifestación artística vegetal; todo ello puede derivar incluso, a que sobre una misma superficie ornamentada, coincidan motivos aparentemente concernientes a diferentes momentos estacionales, denotando ese esplendor imperecedero al que nos hemos habituado.

II-DISTANCIAMIENTO DEL MUNDO NATURAL.

"Al crecer el conocimiento científico, nuestro mundo se ha ido deshumanizando. El hombre se siente aislado del cosmos, porque ya no se siente inmerso en la naturaleza y ha perdido su emotiva identidad inconsciente con los fenómenos naturales. Éstos han ido perdiendo paulatinamente sus repercusiones simbólicas."²²

La simbología se extingue o se deja eclipsar porque enfocamos nuestro interés en otras formas de expresión, en otras necesidades, o quizá sería más adecuado decir que evoluciona para ponerse a la altura de las circunstancias. Tal vez este *olvido* de cuanto alguna vez tuvo gran trascendencia, sea lo que en gran medida motive nuestro actual modo de enfrentarnos con la naturaleza, el término explotar sustituye en nuestro *mundo civilizado* al obsoleto venerar.

No podemos negar ese distanciamiento con el mundo natural, ese "divorcio" como bien apunta José Luis Gutiérrez,²³ pero pretendemos matizarlo y relativizarlo, buscando las repercusiones más positivas en cuestiones artísticas.

Nuestros caminos han dejado de ser de tierra, nuestras casas ya no son de adobe, y por algunas de nuestras plantas ya no corre la savia. Pero seguimos siendo parte de la naturaleza, y por mucho daño que a nuestro entorno natural estén haciendo la industrialización, el agotamiento de los recursos naturales, la extinción de especies, la superpoblación y la contaminación, los elementos, las formas, y las pautas del mundo natural continúan teniendo un lugar en nuestra cotidianeidad.

Las formas orgánicas están presentes en instrumentos y objetos especializados; si hablamos, por ejemplo, del diseño de muebles y accesorios de uso cotidiano, comprobaremos que más de lo que el profano pudiera pensar, están respaldados por serios estudios fisiológicos que adaptan sus formas a las particularidades de nuestro cuerpo: los cepillos de dientes se adaptan a la forma de la dentadura y a la de nuestros dedos, los asientos son anatómicos, etc., cada vez con menos frecuencia tenemos que sufrir las consecuencias de un mal diseño. Pero aún es posible hallar testigos de los largos intentos de aunar criterios estéticos y funcionales, que paulatinamente van quedando como anécdotas de nuestro reciente pasado: "En los últimos decenios tenemos en las palmas de las manos callos renacentistas, barrocos y rococós gracias a los pomos de las puertas...".²⁴

También los materiales han cambiado, la industria pone en el mercado cantidad de productos cuyo aspecto dista mucho de recordar algún origen o semejanza con lo natural. ¿Son éstos determinantes a la hora de calificar una u otra obra de orgánica?. Los materiales tienen poca influencia sobre la imitación de las leyes de crecimiento y formación naturales en el momento de crear una obra, pero veamos cómo actúan sobre el carácter o aspecto orgánico del resultado.

Parte de la obra de Pino Pascali, artista cuyo legado escultórico nos hace remontarnos a los años sesenta, entra de lleno en la discusión: "...el suyo no es el comportamiento decadente de quien ve el origen de todo en el mundo industrial que avanza... tiene un alma futurista... trabaja con el agua y la paja... usa sin ningún prejuicio materiales como la pelliza sintética y la rafia provenientes directamente de la producción industrial".²⁵ Como él, tantos otros artistas, rein-

ventanto la naturaleza con lo que encuentran en su entorno de fríos escaparates y altos muros que impiden ver el sol, pero impregnados aún de sus *maneras* (veáse la fotografía de *Campos arados y canales de riego*, en la página 40).

Existe una gran diferencia entre incluir en la obra algún vestigio de estas maneras naturales a la búsqueda de esa sensación de organicidad de los resultados, con independencia del material que empleemos, y tomar formas remotamente inspiradas en modelos naturales, dotándolas intencionadamente de marcado carácter inerte e inanimado; el empleo de dichos modelos no presupone una organicidad, sino que es posible desposeerlos de esa calidez, vitalidad, o identificación orgánica, y transformar su aspecto en meros volúmenes provistos de otro tipo de cualidades estéticas.

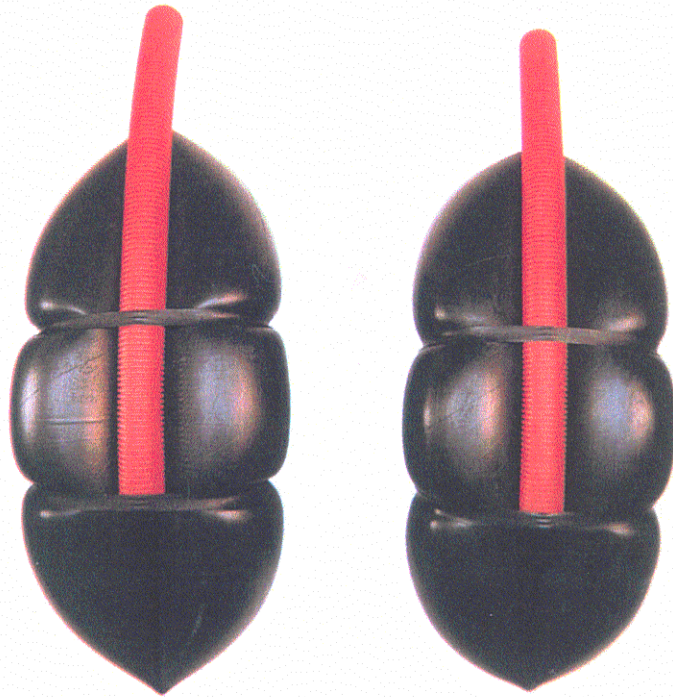
¿Como se logra desposeer a la forma de toda carga vital, de todo aura?. Para iniciar de algún modo la respuesta a esta cuestión citaremos a Pedro Azara, que propone dos posibilidades de utilizar la geometría en el arte:

La primera consiste en "componer cuerpos geométricos perfectos" creando con ellos "formas naturalistas, o bien, analizando seres naturales ya constituidos, tratar de poner al descubierto las figuras geométricas que una vez fueron empleadas para generar dichos seres".

La segunda trataría de encerrar las formas naturales en figuras geométricas, o bien, en corregirlas y mejorarlas mediante rectas y curvas matemáticas.²⁶

Mencionábamos, en el apartado *Curvas*, que existe una geometría dinámica, capaz de inspirar las formas más orgánicas y de convivir a la perfección con ellas. Pero existe también la geometría que transmite la impresión de frenar o impedir todo crecimiento orgánico, ordena, compartimentaliza, y define con tal nitidez y pulcritud, que no podemos descubrir

en ella ningún indicio de lo que caracteriza a las formas vivas, y parece renegar de las mismas. Descartes, decía que la geometría fatiga la imaginación ²⁷, y nosotros no podemos añadir mas que no concemos límites a la riqueza y variedad natural.



Josu González Merino. Caucho y plástico. 1997.

La obra de la fotografía anterior, cuya configuración podría recordar la forma estilizada de algún tipo de víscera, está absolutamente desprovista de toda reminiscencia orgánica. Solo perviven en ella los contornos, los perfiles simplificados hasta la mínima expresión, *corrigiendo y mejorando* las curvas de la naturaleza. No hay rastro de texturas, ni de leves asimetrías, ni sutiles imperfecciones en la superficie, solo rotunda pureza de líneas y planos.

Esta forma de perfeccionar el natural con la exactitud matemática, es uno de los motivos que nos alejan de la verdad orgánica. El mismo Pedro Azara continúa diciendo: "Las formas se vuelven todas iguales y anónimas. Pierden su

carácter y su sello distintivo y personal, y se convierten en peones intercambiables y desechables." ²⁸

Pero habrá algún límite, algún punto cuya pertenencia no sepamos determinar con exactitud a uno u otro lado del eje que divide ambos mundos, alguna forma que pueda incluso ser ambivalente. ¿Dónde están esos límites?

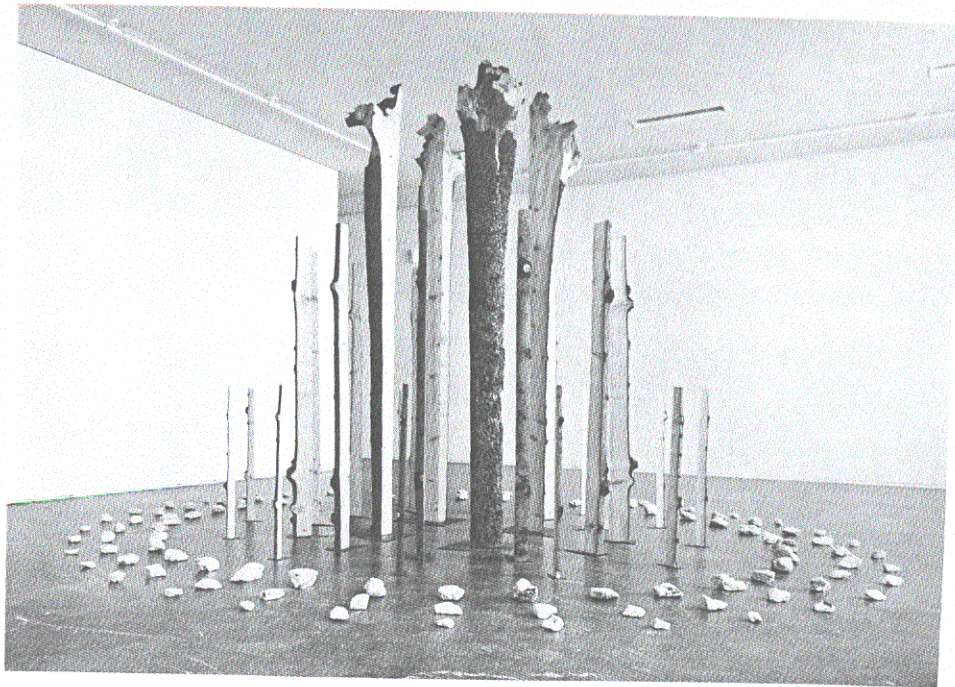
José Luis Brea menciona que Baudrillard "observaba la progresiva desaparición de los 'ejemplares únicos' del universo de las mercancías, y cómo esa desaparición se veía compensada por una estrategia de 'individualización' del objeto, fundada en la sobreexposición de diferencias superficiales, capaces de crear la 'ilusión de elección'." ²⁹

En el arte actual como muy bien dice Brea, hay "vocación de monotonía" y la causa podremos hallarla seguramente en cientos de razones; en este momento hay que aspirar a buscar algo de aire entre tanto doble. Respiramos, en cuanto se reducen los medios mecánicos, y se interviene con la mano desde las fases más tempranas del proceso de elaboración de una obra. Somos incapaces, lo mismo que la naturaleza, de hacer dos formas, dos perfiles iguales, la mano no obedece a una exactitud milimétrica; la mano nos devuelve a lo orgánico en nuestras creaciones, generando sutiles diferencias en cada *repetición*.



Composition Blue and White, Tom Merricks. 1998. Otro ejemplo más donde se comprueba que desposeer a la forma orgánica de todo rastro de vida parece lograrse intervinendo lo menos posible con la mano.

Ese *otro* distanciamiento del mundo natural que nos exige mostrar nuestras obras encerradas entre las paredes de galerías y museos, cuando lo que en realidad se pretende quizá sea una mimesis entre obra y entorno, una especie de necesidad de sorprender al paseante extraviado con obras que parecen pero no son producto de la naturaleza, este otro distanciamiento, decíamos, sea quizá el causante de presentar la forma orgánica esencialmente de dos maneras.



Bóveda, Adolfo Schlosser. 1994.

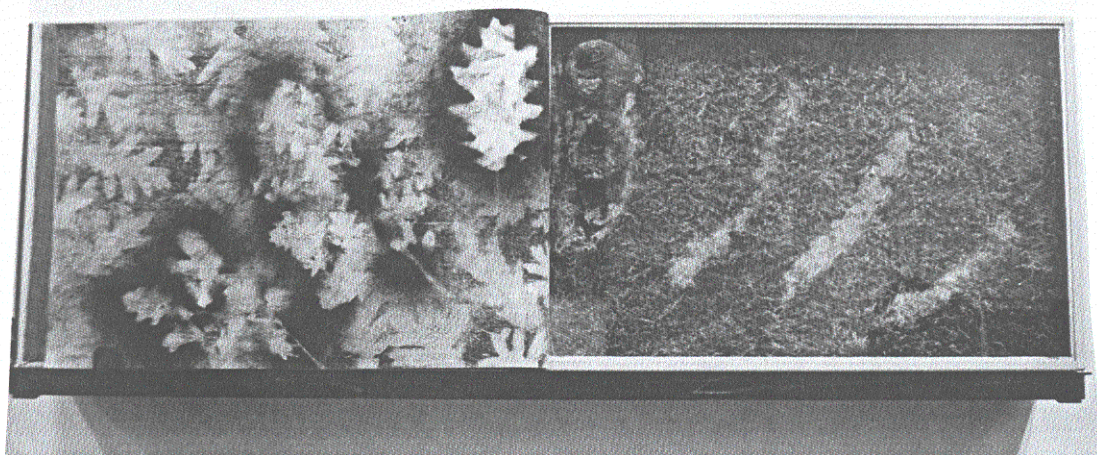
Una de ellas ocupa el suelo donde quiera que se muestra, o deja señales evidentes de su apego a éste, como recordando al observador cuál sería el lugar que le correspondería "ahí fuera"; a propósito de Richard Long, cuyas obras tapizan valles y jardines en diferentes lugares del mundo, declara Javier Maderuelo que utiliza "el suelo como si fuera una gran pizarra sobre la que se puede rayar... como un

lienzo, como una página de papel".³⁰ Es utilizar la superficie terrestre, el plano primordial, como soporte; decorar con nuestras modestas intervenciones tan grandiosa forma.



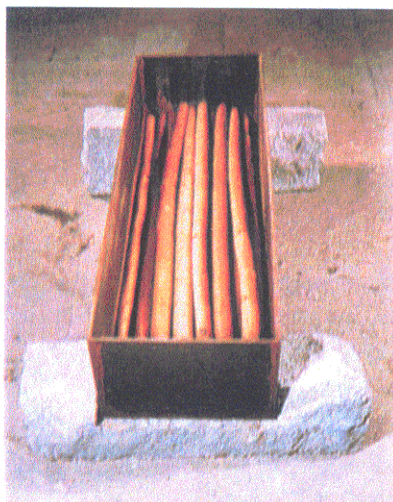
La otra siente la necesidad de encerrar lo orgánico en compartimentos, con referencias a museo de ciencias naturales, o protegiéndolo como si de especímenes de laboratorio se tratara, o también, dando a entender que solo las paredes rectilíneas pueden interrumpir su crecimiento y, por tanto, su expansión más allá de márgenes controlables.

Ciegos. Jordi Bressmer. 1998.



Embrión. Miguel Ángel Blanco. 1998. Caja-libro, donde vemos musgo encerrado tras un cristal. Posiblemente el propio artista pretende dar a entender en el título que se trata de algo protegido, aún en fase de desarrollo y deseando expandirse fuera de los límites de su microcosmos.

Son urnas que hacen la función de *reservas naturales* que permiten en su interior, y solo en su interior, la vida, una vida artificial, un crecimiento truncado y manipulado. Como un jardín con los arbustos recortados, o bien como ventanas a través de las cuales imaginar que estamos viendo tan solo una pequeña parte de lo que en realidad se quiere representar.



Arriba *Sin título* (Habitación de acero inoxidable), 1997, de Cristina Iglesias; a la izquierda, parte de la instalación *Silencio*, 1991, de Bodo Rau.

Nos preguntamos a estas alturas cuántos artistas, con marcada tendencia hacia las formas orgánicas, o bien que de algún modo las incluyen en su obra, para después presentar

ésta ante el público totalmente sin peana, en contacto directo con el suelo, no sueñan en realidad con un espacio ubicado en un entorno natural, quizá con que sus obras se mimeticen por completo con éste, o simplemente con integrarlas en ese ambiente que casi consideramos natural llamado ciudad, y apropiarse de un enclave sobre el pavimento. Entre otros efectos, el distanciamiento del mundo natural parece provocar en esculturas e instalaciones, la búsqueda incesante del suelo mismo, como soporte en las galerías de arte.

III-ACTUALIDAD DE LAS FORMAS.

"La nueva forma de expresión... si es amenazada será porque ha degenerado en manierismo y en moda".³¹ Esta aseveración está especialmente en boga en este mundo del arte, sobre todo en las últimas décadas; cuanto deviene moda es automáticamente rechazado, eso sí, tras explotar hasta el hastío las nuevas formas, y tolerando siempre algún rezagado o conservador, si se puede llamar así al que se niega a aceptar los cambios a las velocidades vertiginosas a las que se producen, originándose una alternancia, una sucesión o incluso una simultaneidad de criterios extensísima, en el mismo lapso de tiempo.

Para comprobar como se incluyen o utilizan las formas orgánicas actualmente, y procurando permanecer sobre el hilo conductor de esta investigación, pasaremos sin muchos miramientos por encima de nacionalidades, o de una época a otra en la obra de un mismo artista. Tal vez, lo más complicado en este apartado sea mantener claras las demarcaciones, y si se expanden los criterios, llegando a considerar

como orgánicos, por ejemplo, materiales como plásticos, que sea porque con ellos se pretenda emular una nueva *manera* natural. Según Rubert de Ventos: "...más importante que *crear una forma* es hoy *dar forma* a los elementos entre los que tenemos que vivir;... a las tradicionales reproducción, modificación o creación plástica de objetos ha de seguir la conformación de los mismos...".³²

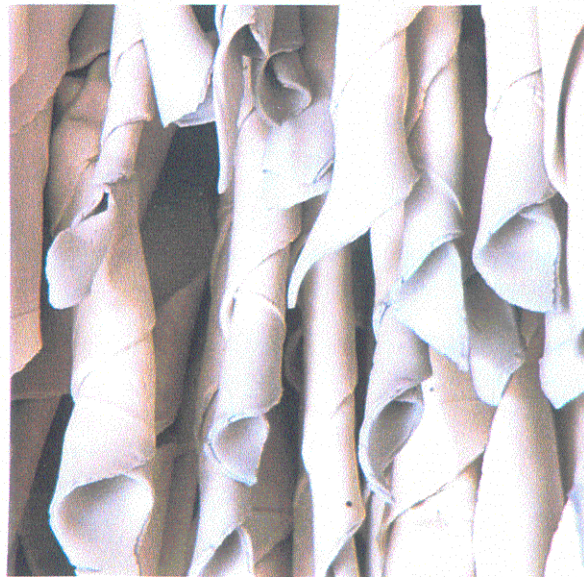
La imitación de la naturaleza que descubrimos en las obras de arte en la actualidad, no se basa ya solo en la copia de sus formas, o delimitación de sus contornos, sino que se ha impuesto una expresión de la intuición, casi podríamos decir, del instinto, que favorece la comprensión de las fuerzas y la evolución a que están sometidos los elementos naturales, de su crecimiento y desarrollo, si procede, e igualmente, de su destrucción.

Creamos con plásticos, cartones o trapos, amontonamientos que semejan estratos de tierra o aludes (recuérdese la obra de M^a Jesús Rodríguez), construimos formas en las que simulamos los estragos del paso del tiempo. Nos hemos percatado de que romper y sesgar los motivos en los que nos inspiramos, o con los que trabajamos, no de aquella manera que escindía las diferentes partes del cuerpo, transformándolas en elementos en representación de una totalidad, sino rasgando como lo hace el viento, o las fauces de un animal, destruimos lo que es la vida en sí, pero no el aspecto o la impresión orgánica de las formas. Los seres, los productos de la naturaleza siguen perteneciendo a ella aunque los sometamos a procesos de corrosión, erosión o descomposición.

"El progresivo protagonismo de la materia a costa de la forma ha desembocado en la aparición de materiales en descomposición... como parte de la obra,... la somete a las

mismas degradantes transformaciones que afectan a los seres de la naturaleza, anulando, de este modo, lo que distingue en verdad las obras de arte de las naturales."³³ Azara focaliza su discurso en el arte póvera pero, no solo esta corriente, como sabemos, ha permitido "al tiempo, y por tanto, a parte de lo que entendemos como leyes naturales "colaborar con el hombre completando su creación"."³⁴

Hemos aprendido, en favor de nuestra necesidad de comunicación artística, a ajustar al máximo el equilibrio entre el esfuerzo que se requiere en materializar una idea, y la efectividad de los resultados. Para ello hemos ampliado el arsenal de instrumentos a ser posible encontrados, no siempre naturales, pero frecuentemente *naturalizados* por el abandono o por el transcurso del tiempo, o empleamos exclusivamente las manos, limitando los gestos de las mismas sobre la materia, y *sorprendentemente*, coincidiendo así con la naturaleza en sus creaciones.



Sobre estas líneas, detalle de *Muur-installatie N° 12*, 1987, porcelana de Piet Stockmans. A la izquierda enrollamiento natural de la hoja de un nenúfar.

Está vigente por tanto, la ley del mínimo esfuerzo, en contraste con la consecución del máximo rendimiento. La "vocación de monotonía" se revela como agrupamiento de piezas similares o repetidas, como la redistribución de múltiples fragmentos que se confinan en algún tipo de contenedor, o también como un dejarse llevar por un azar que se descubre dependiente de las mismas leyes que rigen todo en la naturaleza. La consecuencia de la suma expresión de ese dejarse llevar es, que gran cantidad de los objetos artísticos acaban por ser depositados sobre el suelo, donde posiblemente hallaron las formas en las que se inspiraron, o del cual tomaron los elementos que los configuran; lugar, además, al cual tarde o temprano volverían por la eterna acción de los agentes climáticos y la fuerza de la gravedad que nos mantiene unidos a la *Madre Tierra*.

"...los poderes creativos del hombre pueden tenerse por reflejo del poder que le crea y le mantiene vivo". ³⁵

IV-DE LA IMITACIÓN A LA INTRODUCCIÓN.

Modelado con productos orgánicos.

Inclusión de productos orgánicos en la obra final.

Llegados a este punto se hace necesario profundizar en la diferenciación entre representar un motivo orgánico, haciendo una interpretación o descripción más o menos fiel de un tema tomado del natural, del cual se posee documentación suficiente para poder ser reproducido (según la concepción tradicional del término) en el material elegido, y la representación del mismo tema con ayuda de sus propios componentes, utilizados como herramienta o como materia

prima, esto es, lo que podríamos definir como "modelado del natural" y "modelado natural".

No siempre es sencillo establecer una línea divisoria nítida entre ambos conceptos. La misma naturaleza nos sorprende en ocasiones con formas tan insospechadas, que la imitación de las maneras naturales se revela como copia fiel en un análisis posterior.

Ya habíamos hecho alusión a la capacidad que posee la naturaleza de terminar envolviendo todo, reintegrando para sí cuanto halla a su paso. Observar cómo el tallo de diversas plantas es capaz de enroscarse alrededor de diversas superficies, haciendo este vínculo con el soporte más grueso y resistente con el transcurso del tiempo, puede haber inspirado y motivado gran cantidad de soluciones ornamentales.

Apropiarse del concepto de adaptación, enrollamiento, integración, etc., significa poder extrapolar estas formas de su contexto y usarlas con entera libertad. Surgen así figuras nuevas, figuras que exageran las propiedades de la naturaleza, que modifican los tamaños del original, figuras que, en definitiva, son producto de nuestra imaginación, producto de la imitación de las maneras naturales, pero que no guardan ya fidelidad formal con el modelo natural; o *tal vez sí*.

Es el modelado natural el que interviene de algún modo cuando hemos hablado de emular las *maneras* de la naturaleza. Aunque el concepto de maneras naturales, como se comprueba a lo largo de esta investigación, es algo más amplio de lo que propone la exposición a la que nos ceñiremos en el presente apartado.

Bajo estas líneas, recuperamos imágenes de los cipreses que ya mostrábamos en el capítulo 2, en el apartado *Vegetales*, para poder establecer analogías formales entre la peculiar estructura que han adoptado, con elementos ornamentales de la fachada de La Sociedad de Autores de Madrid.





Recordemos que la elección del material o del motivo no son siempre determinantes a la hora de definir como orgánica una forma. Los materiales más innovadores, o también, procedentes de deshechos industriales, aunque se hallen desprovistos de todo aquello que recuerde una procedencia natural, tratados con arreglo a la manera en que en la naturaleza surgen las formas, se pueden perfectamente envolver de ese halo vital. En contraposición, como se ha mencionado en el apartado anterior, figuras que en su origen han sido tomadas del mundo orgánico, pueden fácilmente ser desprovistas de toda referencia a lo natural.

Podemos convertir en virtutas casi cualquier material y reordenarlo de diversas formas, podemos incluso proporcionarles rigidez con resinas, sin siquiera preocuparnos por

desposeerlas de su brillo plástico, podemos teñir la resina de un color que la aleje más todavía de una *naturalidad*, y aún así, estar creando una pieza henchida de marcado carácter orgánico. Analizando la causa, no podríamos mostrarnos de acuerdo con una explicación que proclamase la existencia inconsciente de una identificación con elementos específicos análogos del medio natural; en realidad son formas que recuerdan a numerosos elementos, pero principalmente nos hacen establecer similitudes con la reiterada y característica manera de modelar, reordenar, adaptar, construir y crecer que encontramos en la naturaleza. Para una mejor comprensión, le daremos cuerpo con ese tipo de imágenes que en mayor o menor medida todos tenemos grabadas en la memoria visual: podríamos decir que recuerda a estratos llenos de fósiles marinos, recuerda a acumulaciones de pequeños guijarros en la orilla de una playa, o también a la hojarasca que se agolpa en los bordes de los caminos, y quién no podría aportar alguna imagen más.



Virutas de gres obtenidas vaciando en crudo, el interior de una pieza, cocidas después por separado, y aglutinadas con resina de poliéster. Xana Kahle.

Lo mismo sucede con tantas maneras naturales de materializar nuestras ideas, de las cuales no podemos aspirar a exponer todas, ni aún a mostrar ejemplos de las mismas

pues sería francamente muy extenso. Aunque sí daremos un breve repaso a cuanto nos ha llamado más la atención.

Amontonar, coser, incrustar, anudar, enrollar, trenzar, etc., son conceptos vecinos a técnicas artesanales, ancestrales, cabría decir, que parecen tener su maestro en la naturaleza. Los artistas que crean con base a dichas técnicas, o que las incluyen en mayor o menor medida, sienten que no existe modo más natural de confeccionar sus obras, y los resultados las hacen difícilmente sustituibles: "Pretendo reconstruir el universo natural y artificial utilizando técnicas artesanales, en las que la artesanía es al tiempo *una vuelta a la naturaleza como manualidad* y un retorno a los caminos del tiempo y la memoria."³⁶ (La cursiva es nuestra).

Cuanto más simple es una unión, más nos aproximamos a aquella ley del mínimo esfuerzo, anteriormente aludida, que impera en la naturaleza, sin que suponga una disminución en la expresividad. Es más, en lo relativo a la organicidad de los resultados, cabe decir que se ve incrementada: "...el estilo trenzado,... A pesar de la base inorgánica estrictamente lineal de esta ornamentación vacilamos en afirmar que es abstracta... carece de una vida orgánica... pero sí tiene vida, una vida impetuosa, violenta... expresividad intensificada, sobre una base inorgánica... (es) *vivificación de lo inorgánico*".³⁷ (la cursiva es nuestra). Este comentario se refiere en realidad a un tipo concreto de greca arquitectónica, pero cabe extraerlo del contexto porque queda reflejado en él ese *sentimiento* de que lo que imita a la naturaleza en sus *maneras* participa igualmente de cuanto ésta es capaz de transmitir.

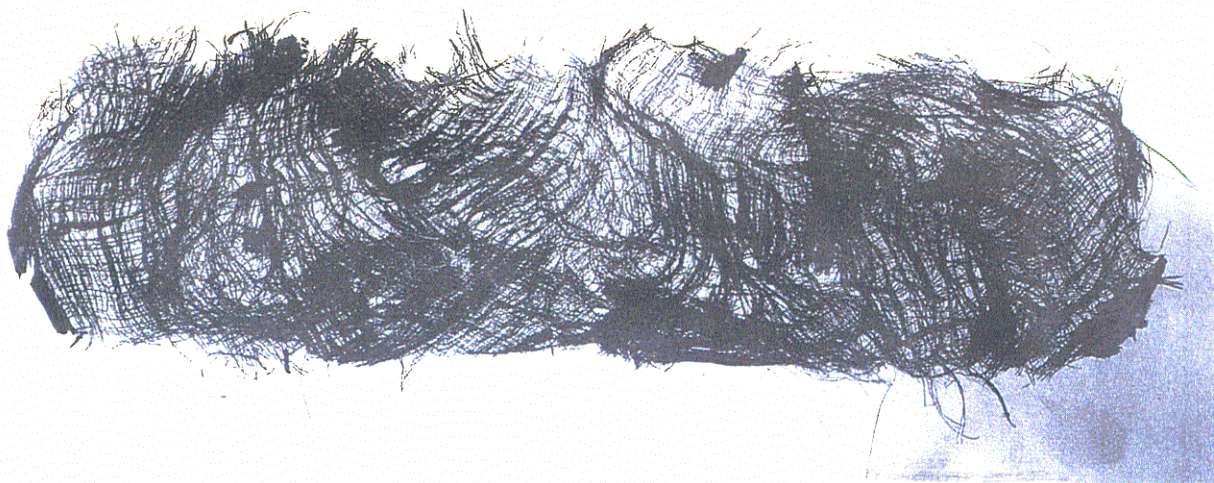
El estilo trenzado, génesis de formas de aspecto orgánico aparece reiteradas veces en las obras de numerosos artistas que trabajan con o en la naturaleza.



Obra realizada por Andy Goldsworthy el 16 de enero de 1996.

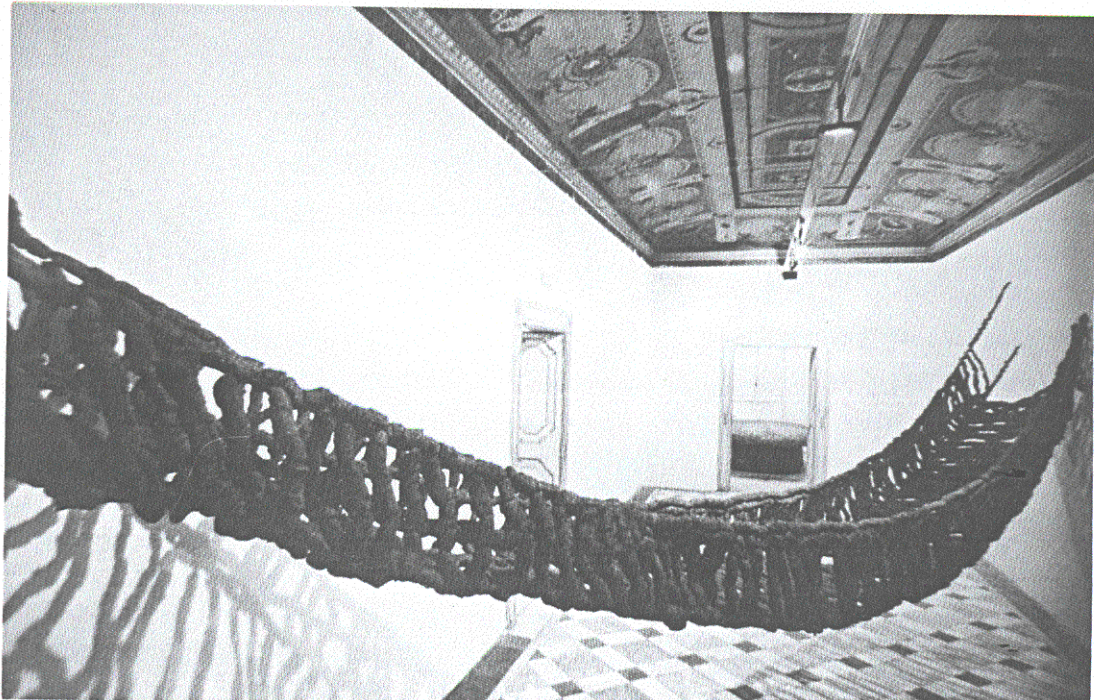
Las técnicas, cuanto más arcaicas, parecen evocar una época en la que dependíamos enteramente de la naturaleza para beneficiarnos de la misma, admirar sus fenómenos y someternos diariamente a su poder incontrolable.

Contemplar los entramados que descubrimos en la naturaleza nos incita con indicaciones mudas a seguir sus sabias *maneras*, hasta el punto de configurar obras, en las que la autoría se comparte con la propia naturaleza. Cuanto hace el artista es limitarse a agrupar y organizar de la forma más *natural* y respetuosa sus hallazgos, presentándolos finalmente como elemento al que profesar algún tipo de adoración.



Encaje de palmera II, Pilar Sala. 1993. Tejido del tronco de palmera entretejido y encolado hasta formar una superficie de 1,90 x 0,75 m.

Pino Pascali (del que ya hemos presentado la fotografía de una de sus piezas al hablar de las obras inspiradas en elementos de la topografía), trenza obras a base de rafia y otras fibras vegetales, pero también trenza con elementos prefabricados; ayudándose mediante cordeles, entreteje los componentes que dan cuerpo a sus creaciones hasta conformar tramas que recuerdan a técnicas artesanales.



El puente, Pino Pascali. 1968.

Aparte de estos procedimientos y técnicas, cuya descripción aún los conceptos natural y artesanal, deberíamos considerar también la relevancia que sobre el aspecto orgánico de las obras posee la introducción de la impronta o huella de un elemento natural, sin que medie la voluntad de reproducir con fidelidad formal el modelo, expresando esencialmente un goce por la repetición de sus texturas y reinventando los soportes que le serían propios. Una de las

primeras manifestaciones de la vertiente decorativa de esta técnica es la cerámica cardial, que aparece en el Mediterráneo Occidental hacia el cuarto milenio a.C.³⁸, y consiste en impresiones del borde de la concha *cardiu edule*, realizadas sobre artesanía en cerámica.

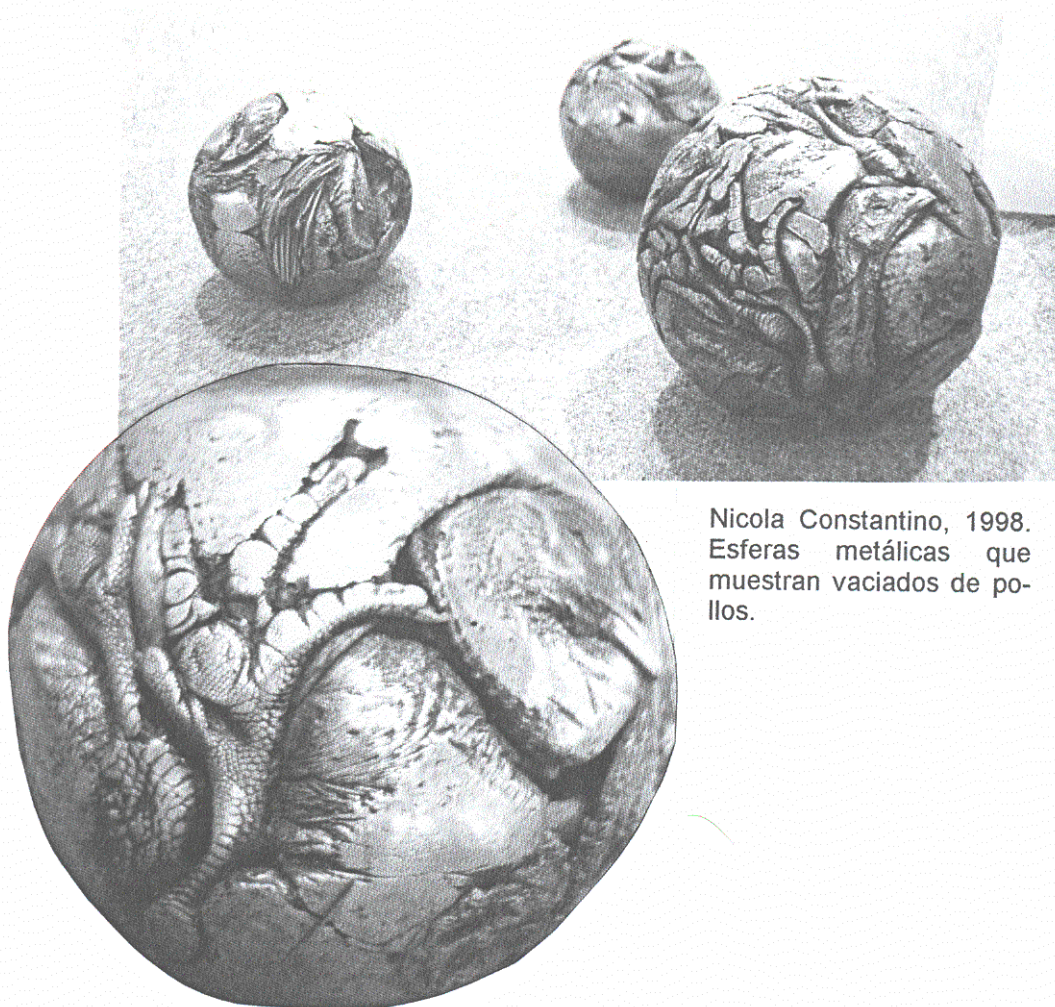
Desde este tipo de piezas, pasando por la decoración superficial de un soporte con la textura de las mazorcas de maíz (como mostrábamos en la fotografía de la p. 45), hasta llegar a la utilización escultórica que se da hoy en día a los productos que nos llegan de la naturaleza, lo que tienen en común unos y otros, ateniéndonos exclusivamente a los resultados, posiblemente estribe en reconocer la función ornamentística que nos dispensan, además de unos resultados instantáneos.

En este momento de auge técnico, muchos escultores se apartan de sus ventajas y recuperan el interés por el natural introduciendo directamente sus texturas o sus componentes en las obras. Confeccionar una guirnalda compuesta de hojas, modelando con mayor o menor precisión los pormenores que caracterizan los contornos y el volumen de la especie a la que pertenece el modelo seleccionado, no posee las mismas ventajas que ayudarse en su elaboración plasmando cuidadosamente la impronta de las propias hojas sobre el barro, sin la intervención de más herramientas.

En consecuencia, para reproducir un modelo natural, frecuentemente dejamos de lado las que siempre han sido reglas de oro; en vez de modelar las formas, para después vaciarlas y positivarlas, o bien esculpir las con gran inversión de tiempo y esfuerzo, "calcamos" dicho modelo directamente, con moldes diversos, o si es fragmentable lo separamos del medio, le asignamos una identidad diferente y lo recon-

vertimos en pieza escultórica sin escrúpulos ni remordimientos.

A modo de máscaras mortuorias, que conservaban para la eternidad las facciones de los fallecidos, todo tipo de formas procedentes del mundo orgánico son materia prima para una creatividad que las inmortaliza. Desprovistas de las particularidades que las rodean en el lugar del que proceden, con la distancia que marca, pongamos, el vaciarlas en otro material, donde apenas es ya posible reconocer vestigios de putrefacción o cualquier otro motivo que pudiera afectar a nuestra sensibilidad, devienen simple textura o grafismo de gran plasticidad. Haciendo alusión únicamente a la impresión estética que nos produce la obra fotografiada, nos sentimos obligados a enunciar cuán *ornamentales* resultan sus calidades orgánicas, por encima de las connotaciones de tipo macabro.



Nicola Constantino, 1998.
Esferas metálicas que
muestran vaciados de po-
llos.

En una época en la que apenas existen trabas para llevar a cabo cuanto se imagine, el arte parece tener, como uno de sus principales cometidos, reemplazar a la naturaleza de la cual nos alejamos o que desaparece. Al igual que sucede en algunas religiones totémicas donde se adora aquello que es singular o que por alguna de sus propiedades destaca sobre el resto, en las creaciones artísticas se introducen, en ocasiones, elementos que comienzan a escasear, que son rarezas, documentos de lo que fue, adquiriendo por tanto un valor "museístico" del que carecerían siendo tan solo su representación. La presencia casi siempre genera sensaciones más vivas que el recuerdo.

Hallamos obras a las que han sido añadidos elementos como respuesta tanto a una economía de esfuerzo, pues se trata de formas cuya representación puede resultar laboriosa, como a la voluntad de acentuar el carácter orgánico de la pieza. La semejanza formal o funcional son las causas que obran este proceder: dientes o conchas ocupan el lugar de la dentadura, fibras sintéticas sustituyen a la interpretación de las auténticas, etc.





Amuleto para amarrar la noche, Xana Kahle. Gres, cuerda y tejido sintético que imita pelo. 1997.

En la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de La Laguna en 1992, siguiendo experiencias realizadas en el Instituto Superior de Arquitectura Lambert Lombard y, por ejemplo, también en el International Centrum voor Structuuranalyse en Constructivisme, el ICSAC³⁹, se elaboró una propuesta que debía desarrollar el alumnado, consistente en una intervención en el espacio natural. La experiencia se basó en las siguientes premisas:

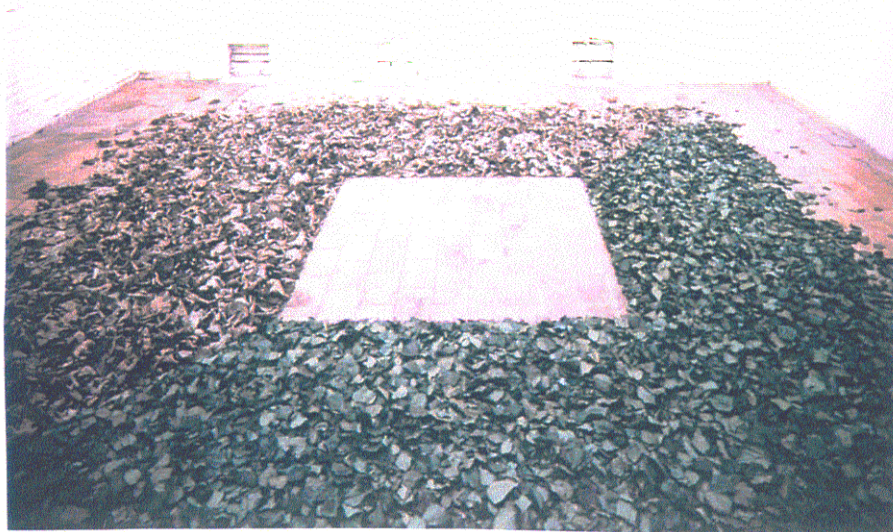
- Modificación de la relación naturaleza-entorno sin destruirla.
- Introducción de materiales naturales-orgánicos.
- Consecución de contrastes que reflejaran armonía con el entorno natural.

Los trabajos resultantes, dejando de lado criterios estéticos, denotan un gran respeto por el medio ambiente. Parece existir cierta reserva en la elección de los materiales, motivado lógicamente por la premisa de no dañar el entorno natural. La coincidencia en la imitación de las *maneras* es notable, al igual que se producen consonancias que adjudican

al elemento natural valores de por sí escultóricos. De este modo nacen obras conformadas por alineamientos de piedras situadas al nivel de suelo, o que estriban en la desaparición de objetos bajo el denso follaje de una enredadera, o en la leve modificación de la superficie de un tronco de palmera, y se anudan y trenzan cuerdas por entre las ramas de los árboles. Tal y como leemos en el texto que acompaña la descripción de estos trabajos, la culminación de los mismos queda reflejada para la posteridad por medio de la fotografía, pues son obras, "Al igual que la naturaleza, expuestas a la lucha de la vida y de la muerte, de ahí su temporalidad, su carácter efímero."⁴⁰

Introduciendo componentes naturales en la obra, introducimos también la dimensión del tiempo, o lo que es lo mismo, la más fuerte expresión de temporalidad. Los elementos orgánicos, en relación a su estructura y composición, pueden sufrir transformaciones por efecto del calor, de la luz, de la manipulación, etc., degradándose según transcurre el tiempo. Pierden lozanía, color, o se erosionan, agrietan y rompen, dependiendo de sus características.

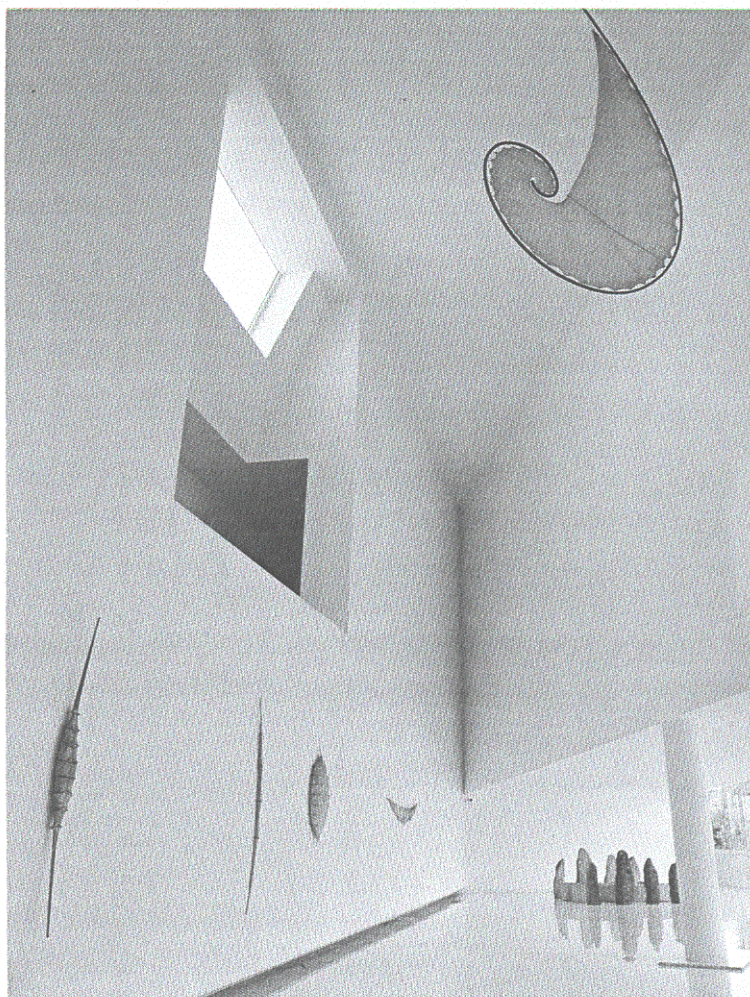
Determinar la duración de la diferencia de color en las hojas de la obra de la fotografía siguiente, ahora perceptible por una diagonal imaginaria que separa las hojas aún verdes de las secas, es un tanto inútil. Cuando además, el peso de la obra reside en cualidades con las que el tiempo arrasará, se convendrá en que lo único perdurable es la idea. Mientras su autor sea capaz de hallar hojas similares, podrá reproducir en todo momento el proyecto original, el marco de hojas *bicolor* que podemos percibir siempre estará expuesto a paulatinos cambios. A partir de la reconstrucción de la obra, ésta sigue su propio destino, el artista "pasa de ser creador a ser un simple testigo, convirtiéndose la obra también en mero testimonio".⁴¹



Installation N° 4. Bob Verschueren. 1987.

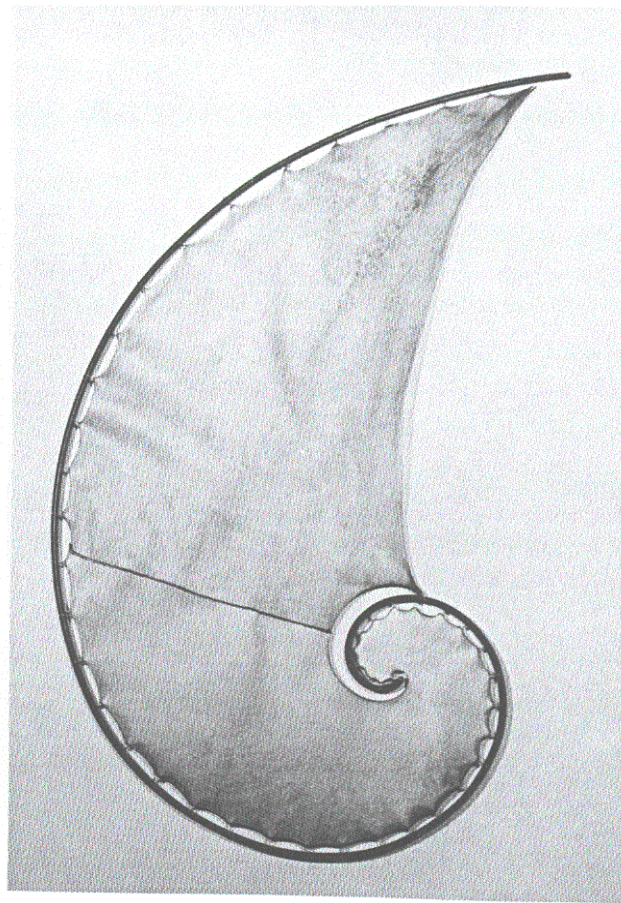
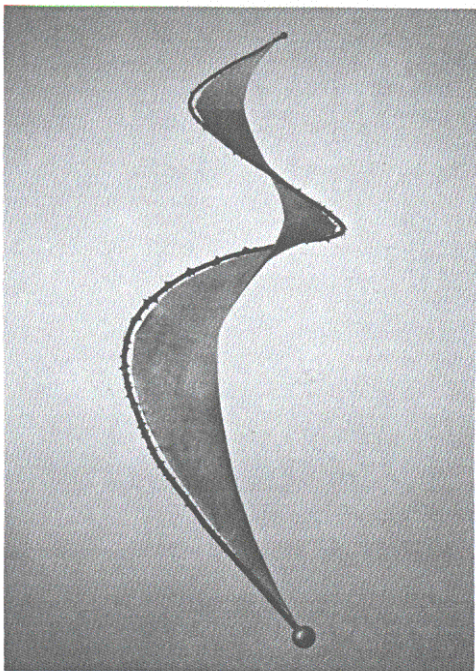
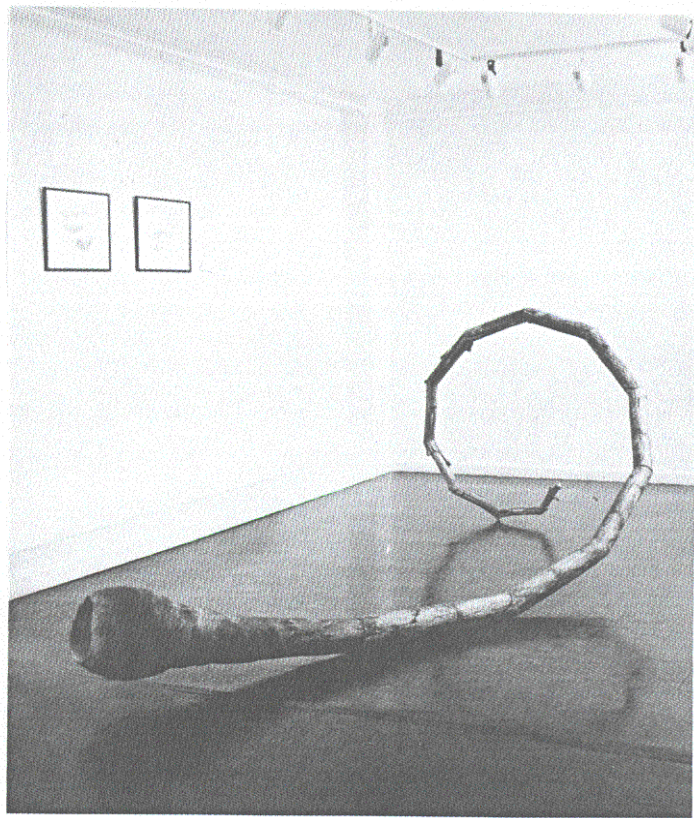
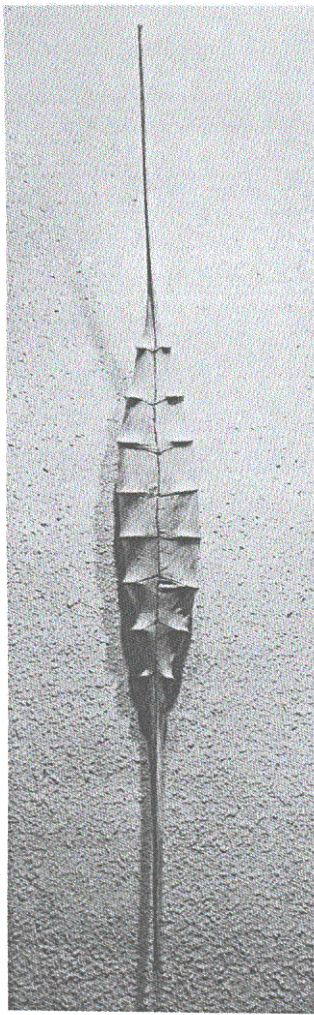
Hemos mostrado ya obra de Adolfo Schlosser. Este artista reúne en sus creaciones un auténtico catálogo de argumentos para esta investigación. Sus esculturas se materializan ante todo con productos de procedencia natural: monolitos de piedra, pieles de cerdo, espinosos tallos de rosal, etc.

Entre sus trabajos parece existir ese nexo de unión que tratamos de hallar entre todas las formas inspiradas o procedentes del mundo natural. Nexos o vínculos que faculta que contemplemos simultáneamente alineamientos situados sobre el suelo (producto del reordenamiento de piedras monolíticas), figuras que irremediablemente recuerdan su inspiración orgánica por su parecido con crisálidas, piezas semejantes a cápsulas para semillas o conchas de bivalvos, por ejemplo, y formas cuya estructura se desarrolla en



Adolfo Schlosser. Exposición Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela, 1998.

espiral, tanto en plano de una manera muy simple, como en tres dimensiones, resultado del ensamblaje de trozos cada vez más estrechos de tronco de pita, emulando el crecimiento natural de las plantas, reinventando la naturaleza.



Estas cuatro fotografías de obras de Adolfo Schlosser, muestran arriba a la izquierda, *Sin título*, 1976; a su derecha, *Don Genaro*, 1995; sobre estas líneas, a la izquierda, *Fliegen der Holländer*, 1993 y a su derecha, *La oreja del silencio*, 1976.

El vínculo entre todas estas *creaciones y maneras* existe, y somos nosotros. Aflora, cuando nos dejamos llevar por las enseñanzas y las formas de la naturaleza.

Volviendo a la experiencia de la Universidad de La Laguna, habría que mencionar la única obra que difiere de la línea de trabajo que siguen las demás y del sentimiento que tratamos de infundir con esta investigación. Se trata de un trabajo que establece paralelismos entre el papel de la figura humana y los efectos nocivos que su presencia tiene sobre el medio ambiente, como si nuestro organismo desprendiese una sustancia tóxica, de manera que ni siquiera el tiempo puede llegar a borrar sus efectos y dejar su propia impronta (cuántos casos de esto mismo podríamos hallar entre los sucesos que se producen diariamente a nivel mundial).



La sombra. Carmen Rodríguez.

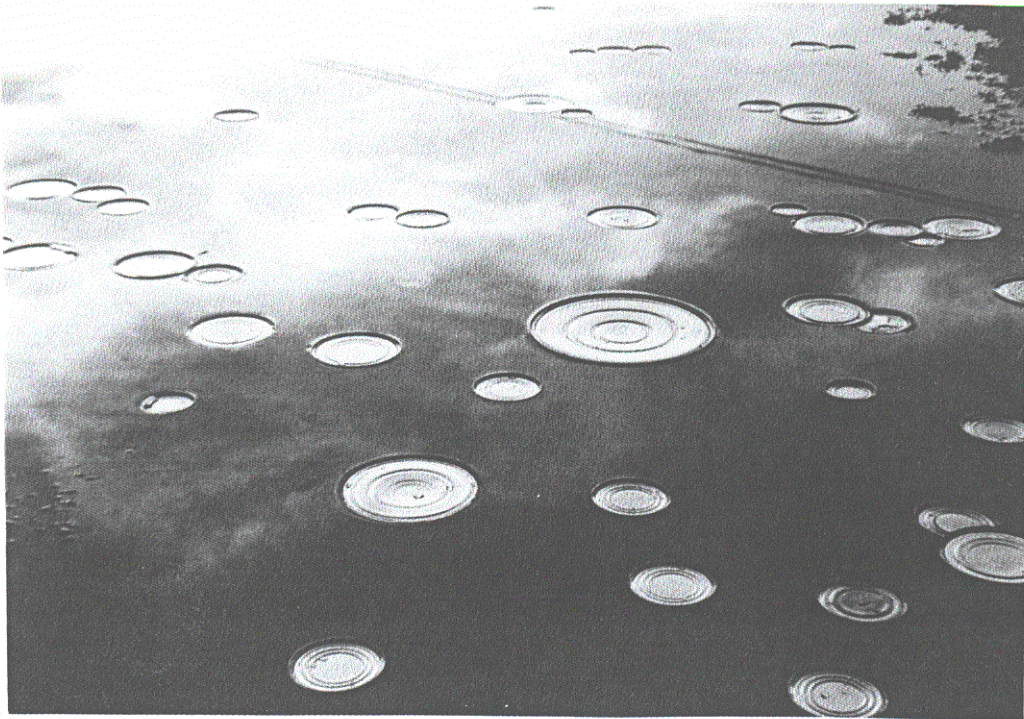
En palabras de su autora:

"La sombra".

"Bajó, se sentó, observó y vió que a su lado quedaba la sombra de algo que era incapaz de cubrir. Algo que el tiempo había desnaturalizado, que permanecía con fuerza maligna desertizando...".⁴²

No podíamos concluir este apartado sin mostrar la otra cara, la más optimista, la que siempre desea encontrar argumentos para declarar que somos capaces de usar o intervenir en el medio sin destruirlo. Como han hecho Penone y David Nash entre otros. De éste último existen obras que tardaremos 40 años en ver concluidas, correspondientes al tiempo que requieren los fresnos, por él plantados, en completar la forma de cúpula que ha diseñado.⁴³ Paisajistas con mayúscula, en una época en la que se necesita más que nunca que el ingenio comunique nuevamente al hombre con la naturaleza.

Las intervenciones en el medio no siempre lo agreden, aun cuando se realicen con productos que hallamos a nuestro alcance, los que generalmente desechamos.



Sin título, Chema Madoz. 1996.

La diferencia radica en lo que no sabríamos sintetizar en un único concepto; podríamos especular sin llegar a definir si se trata de observación, si ingenio, si admiración, si azar, o bien si expresión del más profundo sentimiento poético que nos inspira el entorno natural, el mismo que nos permite a veces *completar* o *decorar*, en el mejor de los sentidos, nuestros paisajes. Paisajista, Jardinero, Poeta, profesando a la naturaleza la veneración digna de quien le rinde culto.

V-CRITERIOS PERSONALES.

Hemos visto que existen estudios que pretenden demostrar la existencia de relaciones armónicas en los patrones de crecimiento de las plantas o, usando la geometría, promulgan la repetición de esquemas formales en la naturaleza ⁴⁴, y ven casi todo cuanto existe como interrelacionado, como parte de unas leyes que imperan sobre aquélla, y que también influyen sobre objetos fabricados por el hombre, con mayor énfasis en los manufacturados. ⁴⁵

Pretendemos ahora tomar un poco de distancia y mostrar cómo vemos ese mundo natural lejos de situarlo bajo la lupa, o de encorsetarlo en relaciones numéricas. Es posible que tanto los estudios de carácter científico, como aquellos que tan solo responden a un ímpetu creador, estén motivados en este caso por la misma admiración que nos inspira el mundo orgánico-natural. Desde los incondicionales de la más pura geometría, pasando por los que estudian los fractales (véase p. 257 y ss.), hasta nosotros, *congeladores* de los procesos naturales, seguramente todos hayamos experimentado la diversidad de formas, y la proliferación de irregularidades dentro de la regularidad, que vienen a confirmar la existencia de un "caos armónico".

Nuevamente declararemos que la naturaleza es algo más que sometimiento a leyes matemáticas, es mucho más, es asimetría que asusta porque se hace casi imperceptible, es absoluta armonía sin repetir una sola forma.

"Por mucha geometría, por mucha simetría, por mucho carácter de catálogo de plantas, repentinamente aparece algo impenetrable, algo misterioso".⁴⁶

El fotógrafo Karl Blossfeldt (1865-1932), responde a ese

perfil de *congeladores-admiradores* de la naturaleza. Su labor le sitúa por detrás de la cámara, y por tanto de la naturaleza para, simplemente, dejar constancia de sus insólitas formas, con la paciencia y rigor dignos de un científico.



Campanilla roja, loasácea.

Este fotógrafo cataloga la naturaleza desde el silencio de una imagen fotográfica, desde el respeto profundo y sereno de quien parece reconocer la superioridad de la forma que tiene delante, y sus intenciones no podemos expresarlas mejor que utilizando sus propias palabras:

"Mis documentos de flores tienen como objetivo contribuir a reinstaurar la relación con la Naturaleza, a despertar nuevamente el sentido por la Naturaleza, a hacer referencia al rico tesoro de formas que existe en la Naturaleza y a estimular a la observación propia de nuestra flora natural".⁴⁷

La escultura *Los residuos también brotan*, basada pre-



cisamente en la obra fotográfica de Karl Blossfeldt, pretende reflejar esa admiración de la que venimos hablando, ese asombro causado por las formas orgánicas. Antes de continuar deberíamos mencionar que ésta es de las pocas obras del mismo autor, donde la forma natural se trata como tema y no como medio, es decir, donde ésta es propiamente retratada, pues como se verá, casi siempre es parte constitutiva de la superficie, como excusa para desarrollar su función decorativa. Habiendo observado que existen multitud de variantes, como el espacio, los agentes externos, y un sinfín de factores que determinan que ninguna forma sea un calco de otra, podemos permitir que el modelado también refleje esas imperfecciones en busca de mayor naturalidad.

Los residuos también brotan.
Xana Kahle, 1994. Gres.

Sintetizando podríamos decir que, hoy en día, el artista dispone de cantidad de información, gracias a la existencia

todo tipo de estudios, gracias a apasionados de la naturaleza y gracias al desarrollo tecnológico, de modo que en la obra de inspiración natural podemos descubrir tendencias muy dispares, pero con un nexo común consistente en la transmisión del carácter orgánico.

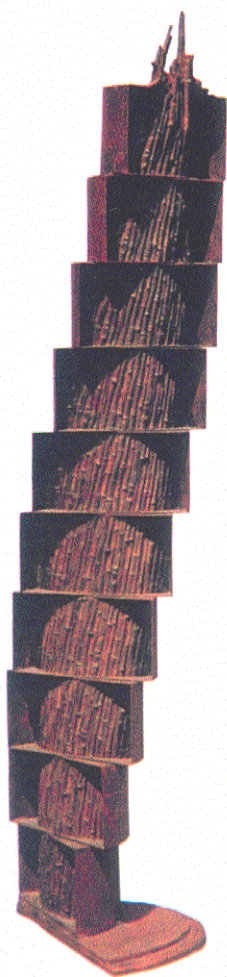
El título de la obra anteriormente presentada recobra actualidad a la hora de escribir estas palabras, pues alude al carácter optimista de esta investigación, cuyo hilo conductor trata de demostrar que la naturaleza sobrevive irrumpiendo tarde o temprano por donde menos se espera.

No escuché crecer la hiedra (la fotografía de esta obra puede verse en la p. 259) y *Tala*, son obras del mismo autor y de la misma época, y consienten igualmente que la naturaleza aflore por encima de cuanto se abandona, en la primera y rompiendo los confinamientos más artificiosos y rígidos en la segunda.

La primera de las dos obras mencionadas, muestra ese poder invasor e integrador de la naturaleza, las hiedras han crecido inmersas en una situación de olvido o abandono, sin que nadie lo haya observado, al volver la vista, allí estaban. Solo con dejar pasar el tiempo, la naturaleza recupera para sí aquello que en su día engendró, o que le entregamos.

El proyecto original de esta obra, que no llegó a elaborarse, habría podido ilustrar cuanto intentamos exponer: conformado por un pasillo de ocho elementos en total (se realizaron exclusivamente los dos primeros), que se mostrarían cada vez en una fase más avanzada de deterioro, hasta finalmente sucumbir bajo las estructuras adaptantes, allanantes e integrantes de las hiedras, desdibujándose la forma vertical y definida que ahora predomina.

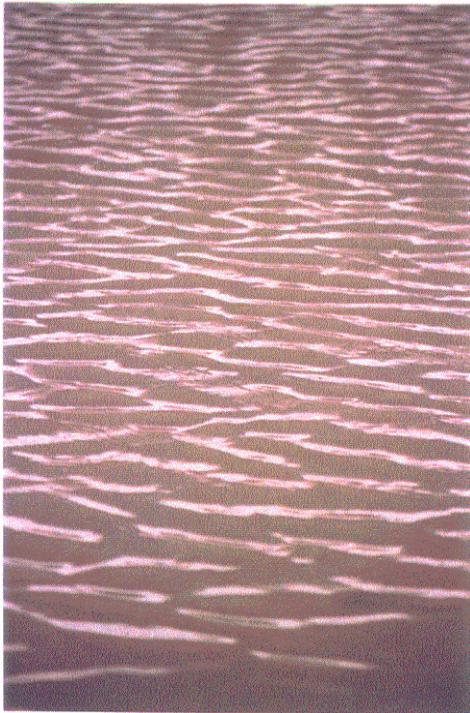
Tala, es una obra representativa de la tendencia a limitar los contornos de las formas de marcado carácter orgánico seccionando los bordes con la limpieza de los rectilíneos planos de las planchas metálicas; debe entenderse que en su título se juega con el concepto, pues son las cañas las que finalmente *talan* el hierro en busca de la luz y la libertad de crecimiento, lejos de las restricciones del jardín versallesco.



Tala. Xana Kahle, 1994.
Hierro y resina de poliéster.

-
- 3.1. *Las fuentes de lo imaginario*, Jean Chateau, p. 238.
- 3.2. *Arte y percepción visual*, Rudolf Arnheim, p. 499.
- 3.3. *Problemas de estilo*, Aloïs Riegl, p. 26.
- 3.4. *El presente Eterno*, Sigfried Giedion, p. 314.
- 3.5. *La vida de las formas y elogio de la mano*, Henri Focillon.
- 3.6. *El presente eterno*, Sigfried Giedion, pp. 316-317.
- 3.7. *Idem*, p. 317.
- 3.8. *La escultura moderna de los Makonde*, Roger Fouquer, p.69.
- 3.9. *El presente Eterno*, Sigfried Giedion, p. 314.
- 3.10. *Abstracción y naturaleza*, W. Woringer, pp. 66-67.
- 3.11. *El jardín como arte y sentimiento de la naturaleza*, Carmen Añón Feliú, en *Arte y naturaleza*, Javier Maderuelo, p. 43.
- 3.12. Nos puede dar una idea de la importancia del concepto de paraíso su existencia como parte del mito de la creación de muchas culturas. *Paradêsha* en sánscrito, *pairidaēza* en iraní antiguo, *paradeisos* en griego, *pardêsa* en arámico y *pardes* en hebreo según Carmen Añón Feliú, en *Idem*, p. 44.
- 3.13. *Habitar el jardín en El jardín como arte*, Javier Maderuelo, pp. 89-90.
- 3.14. *Idem*, p. 74.
- 3.15. *El presente Eterno*, Sigfried Giedion, p. 314.
- 3.16. *El huevo*, Constantin Amariu, p. 37.
- 3.17. *Arquitectura primitiva*, Enrico Guidoni.
- 3.18. *Arte y naturaleza: aspectos del tiempo*, Colette Garraud en *Arte y naturaleza*, Javier Maderuelo, p. 91.
- 3.19. *Idem*, p. 82.
- 3.20. *Visión artística y visión racionalizada*, Hans Daucher, p.116.
- 3.21. *Idem*, pp. 116-133.
- 3.22. *El hombre y sus símbolos*, Jung. pag. 95.
- 3.23. *La escultura como metáfora de la naturaleza. Revisión crítica de la modernidad escultórica*, José Luis Gutiérrez Muñoz. Tesis inédita. Fecha de lectura: 2 de febrero de 1993.
- 3.24. p.98 de *Ornamento y delito y otros escritos*, Adolf Loos, en *Arquitectura y ornamento*, Margarita Fdez. Gómez, p. 339.
- 3.25. *Pino Pascali. La reconstrucción de la naturaleza. 1967-1968*, s.p.
- 3.26. *De la fealdad en el arte moderno*, Pedro Azara, p. 108.
- 3.27. *Las fuentes de lo imaginario*, Jean Chateau, p.228.
- 3.28. *De la fealdad en el arte moderno*, Pedro Azara, p. 108.
- 3.29. *Las auras frías*, José Luis Brea, p. 129.

- 3.30. *Earthworks-Land art. Una dialéctica entre lo sublime y lo pintoresco*, en *Arte y naturaleza*, Javier Maderuelo, p. 104.
- 3.31. *El hombre y sus símbolos*, Jung, p.250.
- 3.32. *Teoría de la sensibilidad*, Xabier Rubert, p. 134.
- 3.33. *De la fealdad del arte moderno*, Pedro Azara, p. 129 y ss.
- 3.34. *Idem*.
- 3.35. *Mitos de la creación*, David Maclagan, p. 8.
- 3.36. *Pilar Sala*, Exposición Centro de Arte Palacio Almudí.
- 3.37. *Abstracción y naturaleza*, Wilhelm Worringer, pp. 83-84.
- 3.38. Fuentes del Museo Arqueológico Nacional nos remiten al V milenio a.C.
- 3.39. *Escultura. Hechos*, VV.AA., p.273.
- 3.40. *Idem*, p.290-291.
- 3.41. *Arte y naturaleza: aspectos del tiempo*, Colette Garraud, en *Arte y naturaleza*, Javier Maderuelo, p. 91.
- 3.42. *Escultura. Hechos*, VV.AA.p. 294.
- 3.43. *Arte y naturaleza: aspectos del tiempo*, Colette Garraud, en *Arte y naturaleza*, Javier Maderuelo, pp. 79 y ss..
- 3.44. Para comprobar la preeminencia de la forma pentagonal o el pentágono en multitud de motivos orgánicos, véase *El poder de los límites de György Doczi*, p. 7.
- 3.45. Véase *El poder de los límites* de György Doczi, e igualmente antes que este estudio, por ejemplo, los de Luca Pacioli o Matila C. Ghyka, *La divina proporción* y *El número de oro* respectivamente.
- 3.46. Helmut Heissenbüttel, 1981, en *Karl Blossfeldt. Fotografías*.
- 3.47. *Idem*, s. p.



"... el mejor comité de standarización del mundo era la naturaleza misma; pero... la standarización aparece... casi exclusivamente, en sus unidades más pequeñas, las células. Ello da como resultado millones de combinaciones elásticas en las que no se haya formalismo alguno. Además ello da origen a una abundancia enorme de formas orgánicas en crecimiento y eternamente cambiantes. La standarización arquitectónica debe seguir el mismo camino... Si se colocan obstáculos en este camino, la arquitectura se atrofiará y acabará por morir".

Alvar AAalto.

ABRIR CAPÍTULO 4





ABRIR CAPÍTULO 3

ORNAMENTACIÓN ORGÁNICA EN SUPERFICIE.

Según William Morris "...ha habido naciones y períodos históricos que han carecido del arte puramente intelectual, pero con toda certeza ninguno careció del arte decorativo..."¹, aseveración que suscita el impulso adecuado para situar la ornamentación en el lugar que merece dentro del arte.

En esta investigación nos alejaremos de postulados tan desmoralizadores como el de Carlos Silva, según el cual "desde el punto de vista psicológico, el ornamento serviría para aligerar al trabajador de la monotonía de su labor".² Posiblemente en los procesos de elaboración en serie, esta afirmación tenga su relevancia, nosotros trataremos de abordar la cuestión del ornamento, el ornamento orgánico, desde el momento de su concepción, desde el diseño que se inspira en las formas que nos ocupan, las que provienen del mundo natural y nos afanaremos en comprobar lo que el uso de las mismas supone sobre el resultado final de las superficies ornamentadas.

Comenzaremos por desgranar el concepto de ornamento, para conocer sus límites. "Ornamento es... propiamente de las cosas materiales que se añaden en torno a una cosa para hacerla agradable y bella"³. Desde que Sebastián de Covarrubias pronunciara estas palabras hacia 1616, hasta el momento presente, la decoración ha pasado por diferentes etapas, aunque prácticamente todas ellas coinciden en unos puntos básicos.

Eduardo Figueroa Alonso Martínez, Conde de Yebes ⁴, establece diferencias entre ornato y decoración. Manifiesta que se trata de adorno u ornato cuando el elemento es separable de la arquitectura y decoración cuando se integra. Nosotros pasaremos por alto estas matizaciones, para quedarnos exclusivamente con el hecho de ornamentar en sí.

Daremos muy brevemente un repaso histórico del uso e importancia del ornamento en la arquitectura:

Tras la expulsión de los musulmanes las estructuras sin decoración no gozaban de mucha simpatía, de modo que en capiteles, jambas, arcos y demás, se fueron introduciendo motivos de palmetas, y flores, que se completarían más adelante con temas de cetrería y animales salvajes. Con el gótico decae el uso de estos motivos y proliferan otros más geométricos.

Durante el renacimiento se exige que los escultores tengan conocimientos arquitectónicos, con lo que existe por parte de los mismos mayor intervención en la arquitectura. El período en el que se desarrolla el plateresco introduce nuevamente la riqueza de la escultura decorativa; hasta la llegada de la figura de Felipe II con su gusto austero. La escultura queda en este momento relegada a ser excepción y casi anécdota en la arquitectura.

Para no variar casi nada en la trayectoria que siempre ha ido alternando estilos y gustos, se impone posteriormente primero el barroco italiano, y más tarde el rococó francés, recuperando el gusto por la decoración en la arquitectura, hasta que con Felipe V vuelven el purismo y la supresión de la escultura decorativa.⁵ Este gusto por la ornamentación arquitectónica, que siempre ha tenido su reflejo en las artes aplicadas, cobra nuevamente cierta importancia en el modernismo, constituyendo un "elemento indisoluble e insustituible en la obtención de efectos espaciales, volumétricos y

texturales y hasta en los esfuerzos de significación" ⁶, y por supuesto, con el arquitecto Gaudí.

En el caso de la ornamentación en el modernismo, su importantísimo desarrollo sobre las fachadas se acepta como particularidad del estilo, pues hace uso de éstas como soporte para "un monumental grafismo".⁷ Es en este momento cuando la ornamentación ayuda a desfigurar los límites, las formas, y los espacios; los enseres, que a menudo son diseñados en el taller en un material blando como la arcilla, parecen fundir sus contornos en un todo orgánico. Se pone especial atención en no romper las líneas que enlazan los diseños entre sí, no hay aristas salvo difuminadas, es un todo único en el que por primera vez aparecen muebles adosados a las paredes, "integrados a la arquitectura inmóvil".⁸ Como se puede observar en las fotografías que mostrábamos en las páginas 99 y 100, los motivos ornamentales son utilizados para desfigurar el "espacio en la intención de borrar los límites y las compartimentaciones, y lograr una plasticidad sobre la que las visuales resbalen sin accidentes".⁹

Es principalmente esta época cuando se descubre la interrelación que se establece entre superficie y forma orgánica. Es aquí donde en su origen el ornamento "se manifiesta fundamentalmente como proceso decorativo bidimensional" pero manteniéndose "dominante incluso cuando invade el espacio tridimensional." ¹⁰ La forma surge como elemento plano, adosado a un fondo o superficie cualquiera, decora un compartimento reservado para tal fin, para poco después invadirlo todo cual enredadera, aplastando la superficie con su propio volumen, y abatiendo los volúmenes tridimensionales hasta convertirlos en la continuación de dicho fondo, plano base sobre el que cualquier cosa se vuelve relieve o grafismo.

"Aquellos mismos artistas que... se dedicaron con tanto esfuerzo a la creación de formas tridimensionales, comenzaron invariablemente a hacer Art Nouveau 'en superficie'."11 Los motivos florales protagonizaban casi cualquier escena reclamando un primer plano y prácticamente eliminando la sensación de profundidad. Cada esquina cobraba la misma relevancia, "...el ornamento se convierte en una fuerza interior de los cuerpos y los volúmenes, obligándoles a convertirse en construcciones ornamentales."12

Quizá esa propiedad del ornamento orgánico-vegetal, que suscita la necesidad de consentir que invada todo y nos acerque a primer término los planos más alejados, sea también la inercia que obre que una escultora como Cristina Iglesias combine en sus esculturas por un lado, la imitación o reproducción, vaciando formas vegetales, y por otro, la inclusión de tapices con motivos ornamentales de las mismas.



Sin título (proyecto Noruega), Cristina Iglesias. 1994. Hierro, cemento, aluminio, "llevar ornamentación a un espacio de representación".¹³

La intención profunda parece provenir de los motivos en sí. La vida que reflejan los relieves naturalistas, con sus texturas repetitivas pero de interminables matices, no compiten frente a los llanos tapices, eco del carácter ornamental de los cuadros del Art Nouveau; ambos reclaman con igual intensidad, dentro de su "proceso decorativo bidimensional" (que revela su condición de aplanadores de la forma de volumen tridimensional), la necesidad de crecer más allá de los perfiles del hormigón y del metal; ambos proclaman frondosa impenetrabilidad, tan cerrada como profunda, con la misma fuerza que parecen exigir su vuelta al paisaje en el que perderían sus límites.

Retomando el tema de esta investigación, y para atar algún cabo que pudiera quedar suelto diremos que, como ya se ha visto y continuaremos insistiendo, el interés del presente trabajo en la ornamentación se limita a ver en ella el modelado de superficie de los soportes que se exponen para ser analizados. Y es un modelado entendido como percibimos los relieves orográficos de la superficie del planeta, como las texturas de las escarificaciones sobre un cuerpo, o como la extensión de las ciudades sobre lo que antes eran campos, redibujando la silueta del horizonte. Modelado que es expresión orgánica y que añade e integra, o del que no se puede prescindir e imita los diferentes procesos que tienen lugar en la naturaleza. En este apartado dejaremos fuera los contenidos de tipo simbólico, conforme a argumentos que afirman de tales motivos y de sus representaciones que: "...después de que su valor inicial ...se haya perdido ...su valor estético sigue estando vivo", o también "...continúan usándose incluso con fines decorativos, ornamentales, jocosos, y conservan a pesar de todo una eficacia artística indiscutible".¹⁴

Podemos dividir el concepto de adorno, ornato o como quiera expresarse, en tres apartados:

- Bien como pieza que se añade, elaborada de forma independiente al monumento, edificio, o soporte cualquiera, en el que se engasta, y de la que es perfectamente posible prescindir, pues su falta no originaría una pérdida importante en la estética global de su receptor.

- Bien como un todo integrado, donde adorno y receptor han sido concebidos al unísono y uno quedaría incompleto sin el otro.

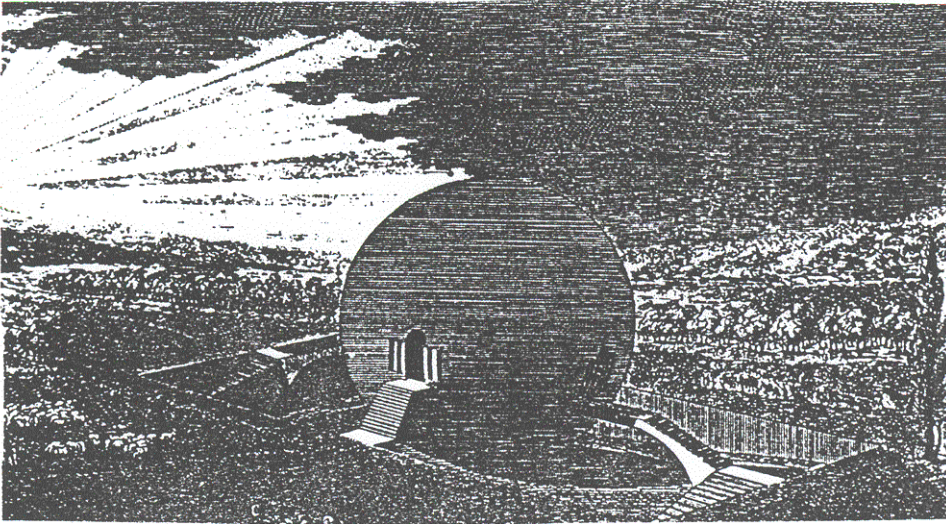
- Bien entendido como un elemento con protagonismo suficiente como para poder prescindir de ser simplemente parte de una totalidad y requerir o incluso reclamar así su propio espacio.

Existe una extensa literatura que, desde el punto de vista de la estética, trata el tema de la arquitectura como uno de los principales soportes que encuentran la escultura y el modelado en relieve.

Parece que en algo están de acuerdo arquitectos e historiadores: el ornamento en arquitectura debe ayudar a lograr un resultado estético, "...todo lo que no sea indispensable, cansa los ojos, perjudica el pensamiento y no añade nada al conjunto" declaraba en el siglo XVIII Claude-Nicholas Ledoux.¹⁵

Por un lado, retirar cuanto no sea indispensable, omitiendo los detalles que no se tengan por relevantes, puede terminar perfeccionando y por tanto idealizando las formas, y por otro lado, las puede estilizar, conservando únicamente aquello que es norma para cualquier ejemplar. "La esencia de la "idealización" consistía en embellecer la forma orgánica, idealizarla;... La "estilización",... pretendía no el embelleci-

miento de la forma orgánica sino su fuerte caracterización por exclusión de los detalles."¹⁶



Ledoux. *Casa de los guardias agrícolas de Maupertuis*.
Diseños como éste son más bien anecdóticos, pues se
ha prescindido de tanto detalle *superfluo* que se ha
llegado a la más perfecta de las formas.

Como quiera que se nos presente la forma orgánica, bien idealizada, o estilizada, o también como copia fiel de los originales que la motivaron, la discusión en cuanto a su utilización ornamental siempre parece ser la misma. Encontramos numerosas opiniones que ligan indiscutiblemente la existencia de estas formas a su utilización en arquitectura, restando por tanto importancia a su significación autónoma ¹⁷, e igualmente hallamos las que ensalzan tanto el valor del ornamento, que ven en la arquitectura simplemente el soporte o peana perfectos para la escultura decorativa.

"...el ornato es al principio parte integrante de los objetos o construcciones, como comprobamos en las formas escultóricas de la pirámide de Chichén Itzá, en los capiteles románicos o en los motivos de los espejos chinos Huai y de los bronce Schang. Solo el *arte culto* llega a separar el

adorno de la elaboración del objeto mismo y hace de este ornato un objeto independiente: una obra de arte."¹⁸

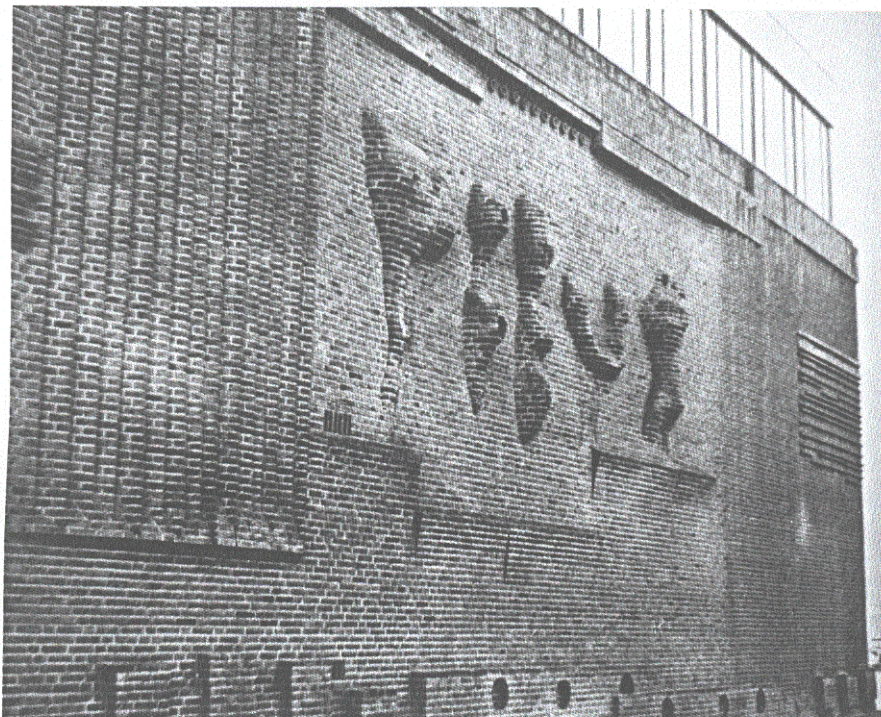
Se llega así al punto donde definir cuánto, cómo y dónde, son las preguntas clave y las de la discordia.

Las opiniones que más nos interesan son aquellas que basan sus postulados en la *comprensión* de la naturaleza para no errar a la hora de disponer los elementos decorativos sobre una fachada. Atender al peso, al crecimiento, a la composición, en la misma medida a como sucede en cualquier jardín: "...lo que... ofende a la vista es no saber el alto y el bajo, que en la naturaleza y lo mismo en las artes,... constituye en los ornamentos una cierta variedad de grados y de preeminencias de más o menos signo, en la que hacen unas figuras de principales y otras sirven de acompañamiento".¹⁹ Pero al igual que los ornamentos habrían de guiar su configuración por la estructura de los elementos que los inspiran, los mismos edificios deben ajustarse a estas cuestiones, cuando lo que intentamos es que el resultado pueda etiquetarse como orgánico. Posiblemente, cuanto más orgánico el soporte, menos necesitemos del ornato para sentir la proximidad de aquél a nuestra propia naturaleza.

Frank Lloyd Wright propone que lo primero que ha de tener presente un arquitecto es el lugar en que se emplazará el edificio, a partir de ahí construir según los materiales que se hallen en el entorno y según el clima habitual en la zona. Aboga también por un *sentir* la naturaleza, y entonces construir. Del mismo modo, será la decoración la que culmine la obra, en la que reconoceremos si responde a una buena concepción por la carga poética que se desprenda del resultado, y si se trata de una decoración desacertada, podremos ver cómo ésta afecta negativamente a la arquitectura.²⁰

Poder influir sobre los materiales es una manera de poner en comunicación las construcciones y los ornamentos. "El antiguo arte de la construcción no utilizaba más que piedra, madera y tierra cruda o cocida. Estos materiales tenían ya una forma definida que determinaba en cierto modo las formas del arte que las utilizaba."²¹ Actualmente, que los materiales tengan o no una forma (natural o industrial) no es una cuestión insalvable; los avances técnicos nos demuestran, día a día, que la meta del hombre es superarse continuamente, lo cual implica no encorsetar la creatividad por las dificultades que se deriven de los materiales empleados.

Aún así, habría que hacer alusión a que influir sobre los materiales pertenecientes a la estructura, al fondo, o soporte, cualquiera que sea el caso, amplía notablemente las posibilidades de mimetización orgánica entre ambos elementos (recuérdense los numerosos ejemplos legados por el modernismo), el receptor y el añadido u ornato, desarrollándose hacia un todo integrado con sello personal.



Henri Moore. Relieve mural en el centro Bouw, Rotterdam 1955.

En la fotografía se aprecia perfectamente la introducción de una variante en los ladrillos (material constituyente de la fachada), ésta ha sido la de imprimir a los mismos un contorno curvo; con esta práctica se modelan unos volúmenes perfectamente integrados a la arquitectura, que parecen ser la continuación misma de la fachada. Entre la rectitud de las demás líneas de la composición, que contribuyen a disminuir la sensación de monotonía del conjunto, emergen estos elementos orgánicos ameboides, cuyo dinamismo transmite la sensación de estar capacitadas para transformarse mientras parpadeamos.

Resaltar las opiniones y los ejemplos que se inclinan por un conocimiento y respeto de las maneras de estructurar y configurar de la naturaleza, nos permite enlazar con aquellas manifestaciones que reflejan claramente que solo toman ésta como cantera, para luego reordenar los elementos a su entero antojo. Muestra de este hecho son la cantidad de artistas que en el pasado, utilizando como materia prima el arabesco, consintieron su desarrollo hacia formas fabulosas de gran complejidad.

"El arabesco se configura en la esfera del capricho ornamental,... para transformarse en un orden genético que se esmera en mantener analogías con las fuerzas orgánicas...".²² Auténtico capricho sí, y también muy socorrido pues admite su utilización sobre casi cualquier forma que posea el soporte, tanto en plano, como ocupando el espacio, insistimos una vez más, llenando todo cual enredadera.

La decoración elige primordialmente sus motivos ornamentales de entre aquellos, cuyas formas resulten más adaptables a la superficie receptora, o cuyas características favorezcan composiciones más agradables o interesantes.

La claridad con que se tratan las formas que recubren un edificio religioso, porque el fin que se persigue es que el significado que conllevan sea perfectamente entendido por los fieles, por nombrar un ejemplo, no tiene nada que ver con el tratamiento que reciben otros motivos, cuyo fin sea esencialmente la ornamentación.

La pretensión de romper la monotonía, suele proponer figuras delicadas, de poco espesor, y que basan su construcción en la repetición del motivo original, o de su imagen invertida o también la especular. Incluso es frecuente encontrar contornos rehundidos, formas tan nítidas y sin apenas volumen que parecen piezas recortadas, muy próximas a la pintura, con la que también pueden llegar a compartir el color.

Podemos hallar igualmente contrastes causados por la elaboración de complejas resoluciones compositivas, frente a la simplicidad de cada forma individual. Está comprensiblemente extendida la utilización de todo tipo de moldes, que resuelven numerosos detalles relativos a la economía de esfuerzos, aunque también pueden resultar a veces perjudiciales a la hora de buscar una exactitud en la representación de las formas orgánicas (cuando son desprovistas de entrantes y texturas minuciosas, con el único fin de lograr el perfecto desmoldeo de las piezas).

Los ornamentos situados a gran distancia del observador, requieren de unas aristas más hirientes, que perfilen mejor los motivos; las superficies planas con sus nítidas demarcaciones de espacios iluminados y espacios en sombra, simplifican la percepción de la forma y favorecen la distinción de sus contornos.

Cuanto más complejos los elementos ornamentales, cuantos más vanos y zonas semiexentas, y más finos los volúmenes, denotarán también más las inclemencias del tiempo, los roces y la contaminación ambiental.

Para terminar, cabría tener en cuenta, como efecto expresivo, que los contornos curvos favorecen figuras borrosas que parecen difuminarse con el fondo.

La intención que se persigue con el ornamento es determinante en la elección del diseño y del método de trabajo.

La tendencia vigente parece inclinarse hacia una reducción de la sobrecarga de ornamentación en todos los ámbitos artísticos. La rehabilitación de fachadas logra que no se pierdan los motivos realizados en otras épocas, que continúan siendo la mayor fuente de modelos para los catálogos que se manejan en la actualidad. Solo cuando los originales se han perdido, son los propios arquitectos los que aconsejan las nuevas formas que han de ocupar el espacio a ornamentar.

Pero ni la total eliminación como propugnaba Adolf Loos en *Ornamento y delito*²³ se ha impuesto, ni tampoco asistimos ya a una sobrecarga de motivos decorativos, pues parece condenar a los objetos que la soportan, a provocar pronto hastío y rechazo. Al ornamento se le exige, cada vez con más frecuencia, un equilibrio que nos permita elogiarlo independientemente de modas y del tiempo transcurrido.

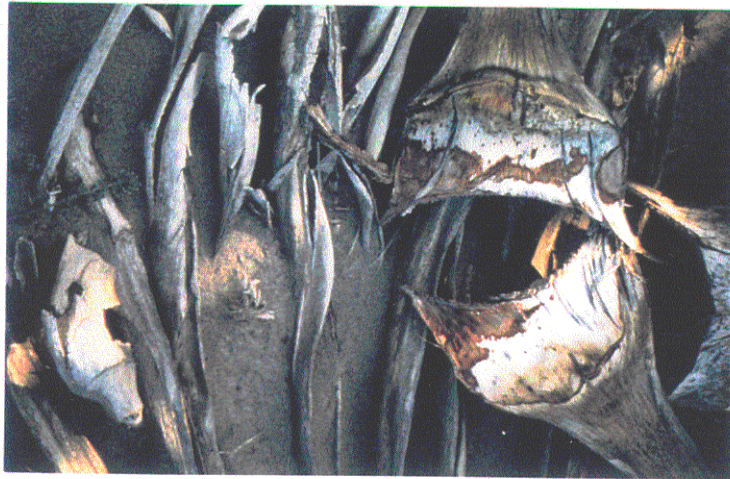
Recogiendo todas estas ideas en pocas frases habría que decir que la decoración en superficie, independientemente de estilos, materiales o técnicas, ha estado siempre muy presente en nuestra cultura. "La necesidad del adorno es una de las más elementales del hombre, más elemental que la de proteger el cuerpo."²⁴ Responde a una necesidad de expresión y de comunicación estética con los demás. Los motivos ornamentales, en general, y los orgánicos en particular, se emplean con relativa frecuencia para desfigurar el espacio, para borrar los límites, y suavizar la percepción de lo que serían planos cortantes. Las palabras de Cristina Iglesias,

"Llevar ornamentación a un espacio de representación"(cita 4.13), posiblemente reflejen el espíritu actual, donde el espacio, su representación, su problemática, su dominio, son esenciales; pero subsiste muchas veces la necesidad de aportar elementos que rompan su solidez, su austeridad, su continuidad, o que lo enriquezcan y acerquen al deleite en los detalles, por el juego de efectos lumínicos. Lejos de restar fuerza, bien llevados, los ornamentos suponen un incremento en la fuerza expresiva de los volúmenes espaciales amplios. Somos asombrosamente impresionables ante la inmensidad, la sobriedad y los fenómenos incontrolables que nos hacen sentir impotentes e insignificantes, pero al mismo tiempo nos maravilla cuanto podemos *dominar* bajo el microscopio.

El ornamento orgánico, tanto idealizado, como estilizado, o como reproducción rigurosa de la naturaleza, debe su existencia en la mayoría de los casos a la creación de su receptor, pero es muchas veces el causante de que éste adquiera carácter propio, y contribuye, por tanto, a que la imagen del mismo destaque en nuestra memoria visual. Es el mismo mecanismo que se pone en marcha para conseguir recordar una cara. Los rasgos singulares y que individualizan las formas facilitan que se distingan de entre otras similares.

La aspiración más fidedigna a lograr un todo integrado, entre las creaciones del hombre y las de la naturaleza, tal y como es habitual que aquéllas se lleven a cabo hoy en día, posiblemente estribe en consentir que algunas aves aniden en nuestras construcciones, o que éstas se vean invadidas por la vegetación, o en la creación de parques y jardines, etc. La decoración orgánica posee la capacidad de provocar un efecto óptico que acerca ambos mundos; genera imágenes borrosas, propias del caos que reina en la naturaleza, facilitando la fusión de unos perfiles con los siguientes.

-
- 4.1. *Arte y Sociedad industrial*, en *Arquitectura y Ornamento*, Margarita Fndez. Gómez.
- 4.2. *Ornamento y demonios*, Carlos Silva, p.53.
- 4.3. *Arquitectura y ornamento*, Margarita Fndez. Gómez, p. 4.
- 4.4. *La escultura en la arquitectura*, discurso leído ante la R.A. de BB.AA. de San Fernando, Eduardo Figueroa, p. 11.
- 4.5. *Idem*, pp.12-45.
- 4.6. *Reseña y catálogo de la arquitectura modernista*, Oriol Bohigas, p.253.
- 4.7. *Idem*.
- 4.8. *Idem*, pp.254-256.
- 4.9. *Idem*, p. 268.
- 4.10. *Idem*, p. 258.
- 4.11. *Idem*, p. 258.
- 4.12. *Idem*, p. 258.
- 4.13. *Cristina Iglesias*. Catálogo, Cristina Iglesias, p. 23.
- 4.14. *Oscilaciones del gusto*, Gillo Dorfles, p. 106.
- 4.15. *Tres arquitectos revolucionarios*, Emil Kaufmann, en *Arquitectura y Ornamento*, Margarita Fndez. Gómez.
- 4.16. *De lo espiritual en el arte*, Wassily Kandinsky, p. 65.
- 4.17. p.107 de *Apuntes para una teoría del proyecto*, José Ignacio Linazasoro, en *Arquitectura y ornamento*, Margarita Fndez. Gómez, p.491.
- 4.18. *Teoría de la sensibilidad*, Xabier Rubert, p. 505.
- 4.19. Giambattista Piranesi, en *Piranesi y el parere*, de Carlos Sambricio, en *Arquitectura y ornamento*, Margarita Fndez. Gómez, 112.
- 4.20. *El futuro de la arquitectura*, en *Arquitectura y ornamento*, Margarita Fndez. Gómez.
- 4.21. *Les Structures Maitresses de la Beauté Industrielle*, en *Teoría de la sensibilidad*, Xabier Rubert, p. 510.
- 4.22. *Estilo y naturaleza*, Javier Arnaldo, pp. 137-138.
- 4.23. *Veáse Ornamento y delito*, Adolf Loos.
- 4.24. *Problemas de estilo*, Aloïs Riegl, pp. 20-21.



*"...la naturaleza está... llena de objetos
plásticos y el arte lleno de curiosidades
naturales."*

Henri Focillon.

ABRIR CAPÍTULO 5





ABRIR CAPÍTULO 4

CONDICIONAMIENTOS COMPOSITIVOS DE LA FORMA ORGÁNICA ORNAMENTAL.

"Las formas puramente ornamentales rompen el aplomo de un compacto sólido, la luz no puede posarse en ella sin ser desgarrada, impulsada por estas alternativas incesantes, la arquitectura se mueve, ondula y se deshace".¹

LA REPETICIÓN.

Tanto en ornamentación, como en la escultura actual, es un recurso muy extendido, como se observa reiteradamente durante esta investigación, la seriación, o repetición del mismo elemento (véanse por ejemplo: *El bautismo de la sal*, p. 42, Tala, p. 120, o *Ídolo*, p.270). Los diseños de repetición vienen usándose desde la Antigüedad y culminan "en los diseños "high-tech" actuales asistidos por ordenador", que se aplican a todo tipo de procesos industriales. La introducción del ordenador ha enriquecido mucho este campo, pudiendo experimentar con las imágenes invertidas y especulares de los diseños, comprobando y corrigiendo cómodamente los resultados antes de materializarlos, y con el consiguiente ahorro de tiempo.²

Generalmente, los diseños más sencillos de llevar a cabo y en nuestro caso, las composiciones más simples realizadas con piezas procedentes, o no, de moldes, serán las que unan elementos iguales, que se presentarán creando sucesiones, organizando el espacio de manera muy elemental.

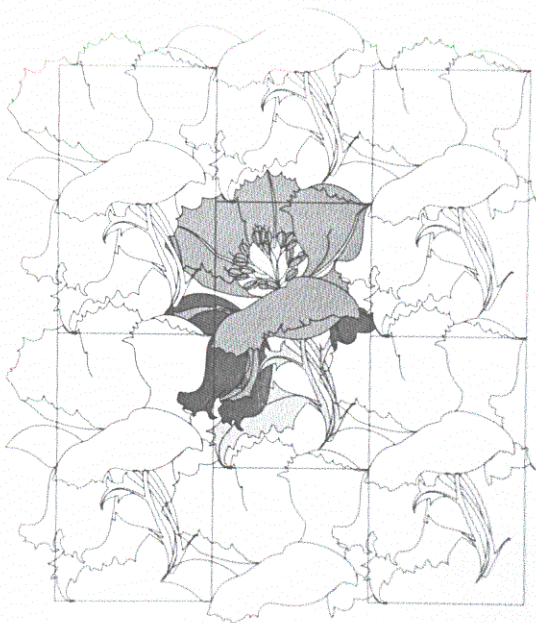
Responderán por tanto, a reordenamientos de las imágenes muy sencillos, consistentes en un ensamblaje horizontal o vertical, conservando siempre la misma dirección (si denominásemos A a uno de los extremos, y B al otro, la composición más simple de elementos quedaría AB AB AB y así sucesivamente).

Decoración de fachada. Obsérvese cómo se intercalan dos motivos casi idénticos en un intento de romper la monotonía visual. La simple disposición de los elementos consigue simular un cordón vegetal. Madrid.

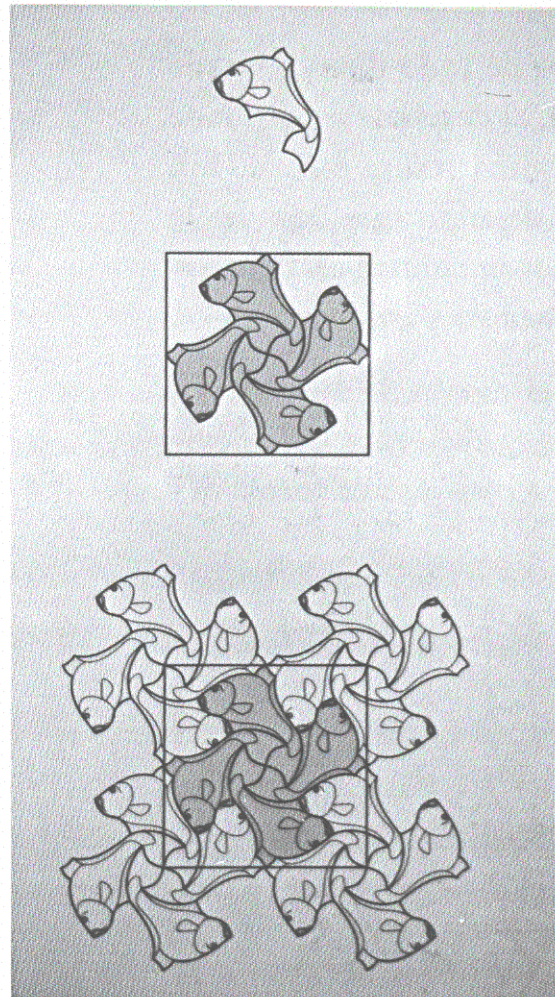


Fragmento de caja de alabastro. Siglo XIII a.C. Micénica.

Lo más común es que exista una elección deliberada del motivo, que con frecuencia estará caracterizado por las analogías formales entre las terminaciones, pudiéndose realizar enlaces limpios y verosímiles. Este método, basado en la creación de diseños modulares, facilita la ornamentación de amplias superficies, cubriéndolas interminablemente con los mismos elementos; la posibilidad de encontrarnos con una saturación óptica o un estatismo excesivo, se puede evitar desarrollando formas cuyos contornos encajen unos en otros, y creando extremos notablemente diferentes entre ellos, y también simulando que uno es la continuación del siguiente. La sensación de ritmo y movimiento dentro de las composiciones está así asegurada. Los diseños de azulejería, los diseños textiles, o los de Escher, ilustran perfectamente este tipo de resoluciones.



Arriba, diseño textil estampado Arts and Crafts, 1902. A la derecha, Diseño de peces, Escher.



Si la repetición se realiza en base a la sucesión de ele-

mentos que pretenden la consonancia de unos perfiles, como sucede cuando se emplean diseños simétricos, dicho movimiento se ve marcadamente reducido, explotando precisamente las sensaciones contrarias como pueda ser una estabilidad formal.

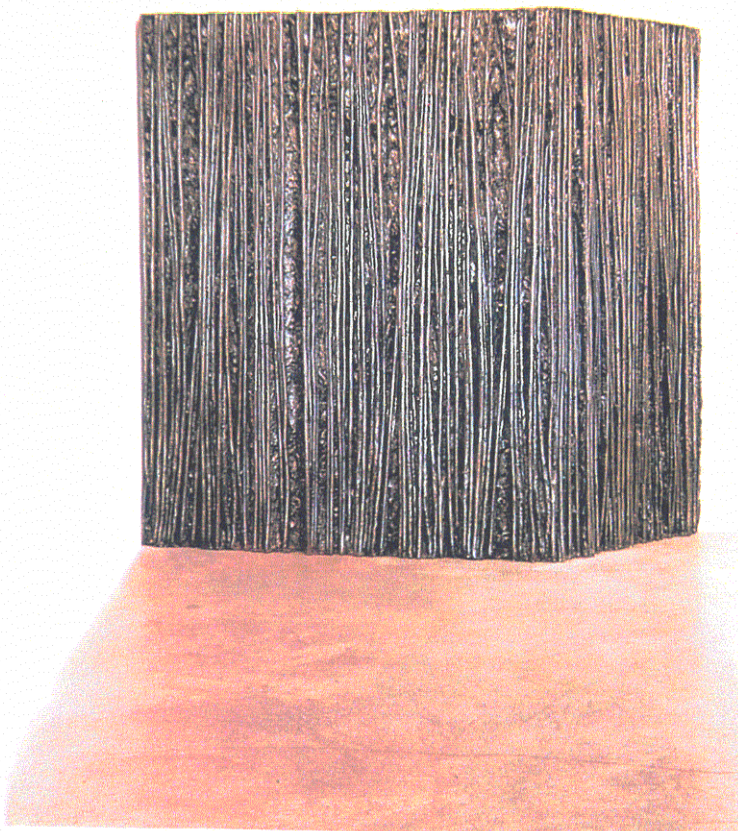
A la izquierda vemos un detalle ornamental tallado en piedra, sobre una columna de base cuadrada. Se ha representado un desarrollo en espiral, entrecruzando dos tallos que van formando círculos, en los cuales se inscriben racimos y pámpanos simétricos. La composición, que centraliza todo su sentido ornamental en dichos círculos, adquiere un carácter estático; es obvio que la representación del crecimiento ascendente de la planta no ha sido la finalidad que ha motivado este diseño.



Fragmento de columna. Museo Arqueológico. Mérida.

Los relieves vegetales de la escultora Cristina Iglesias son un ejemplo que describe gráficamente la construcción de volúmenes a partir de la seriación del mismo motivo.

Se trata de una repetición de motivos idénticos, es decir, procedentes del mismo molde, adosados por los laterales y mínimamente desplazados, creando paisajes de cañas y hojarasca. Pero solo tras un segundo análisis en superficie es posible descubrir la exacta repetición de los pequeños matices, que en la naturaleza generan las sutiles diferencias entre un ser y otro.



Sin título (Bosque de bambú III), Cristina Iglesias, 1995. Aluminio fundido.

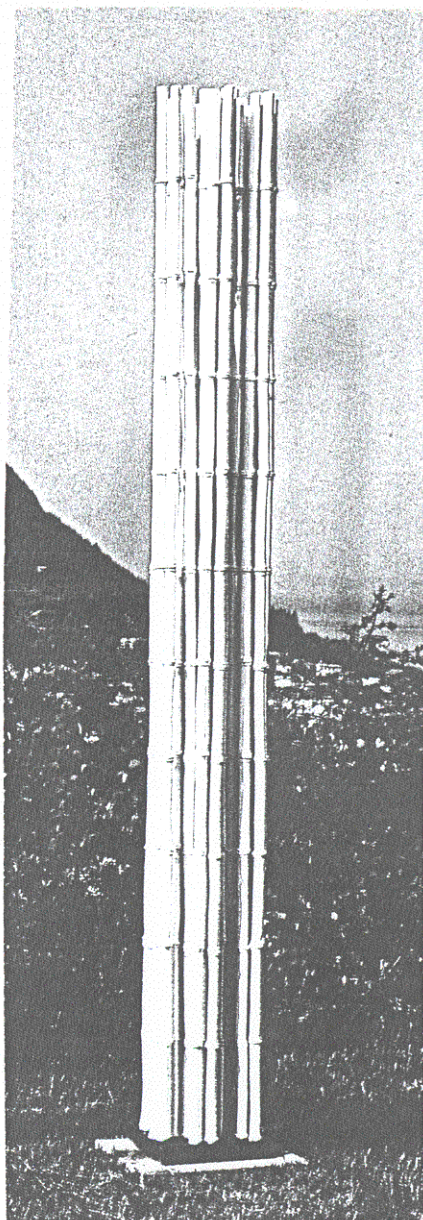
No solo el desplazamiento de las piezas (para que el hecho de descubrir una monotonía de líneas sea más complejo), sino la intervención en cada una de ellas de numerosas formas diferentes, y que por tanto no hacen coincidir sus perfiles, ayuda a ver en los paneles que conforman las esculturas, elementos globales no seriados.

Esta ininterrupción óptica del motivo también se da en la obra *Tala*, que analizábamos en la p. 120, donde a pesar de la superposición girada de un motivo idéntico (cuya continuación derivaría en una espiral), la percepción enlaza una

forma con la siguiente, viendo en ella el desarrollo de unas cañas enteras, a través de los paneles metálicos.

La escultura de la derecha, de Pino Castagna, reduce al máximo los elementos con los que construir una totalidad. Se trata del mismo fragmento repetido, para simular la representación de una caña completa, que se multiplica dando lugar a un conjunto de ellas. Aun así, la obra no se manifiesta como un ser producto de la clonación, sino que muestra gran verosimilitud orgánica, por haberse ajustado a un respeto versado en una superposición armónica, comparable al crecimiento que da lugar a entes con un aspecto extremadamente similar en la naturaleza.

Canneto, Pino Castagna. Porcelana.



En las composiciones ornamentales realizadas con motivos vegetales en las que se representa el tallo, éste suele ser un elemento fundamental.

Su estructura es capaz de adoptar, cualquier sinuosidad, y sirve de enlace entre formas que se repiten. En la fotografía, nuevamente hallamos lo que podríamos calificar de representación anómala del crecimiento natural, aunque el dinamismo de la composición radica en la plasticidad de factores que no son producto de la imitación del natural, sino exclusivamente de los ritmos formales que se generan.

Fragmento de pilar ornamental. Museo Arqueológico, Mérida. El motivo ornamental principal se va alternando con su imagen especular, a la que se enlaza generando una composición repetitiva superpuesta.



"...la impresión simbólica del movimiento uniforme o rítmico podrá darse... por la simple repetición de un motivo..."³ Además, solo por hacer uso de formas orgánicas, y de composiciones ritmadas, el conjunto ornamental puede sentirse como animado "desde su interior por una casi vital morfología".⁴

Diversos autores han demostrado que vivimos inmersos en el caos; la naturaleza está compuesta de un sinfín de

fuerzas y reglas que en un momento dado, dejan de lado precisamente todas estas reglas. Es lo que ahora se denomina "caos determinista": es posible predecir cómo se desarrollará tal o cual forma por su sometimiento a ciertas leyes y procesos, siempre y cuando consideremos también la existencia de multitud de circunstancias individuales, que influyen en el resultado final de las formas, impidiendo la repetición exacta de las mismas.

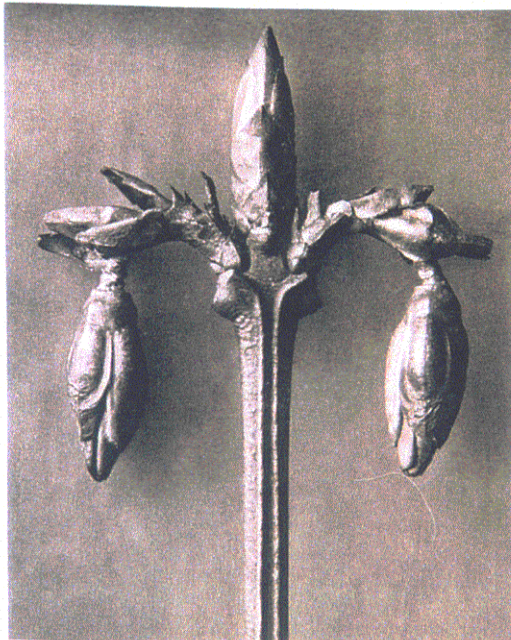
Son estas circunstancias individuales, llamémoslas clima, terreno, accidentes, nutrientes, etc., las que nos consienten, a nosotros, escultores, creadores en general, esa amplia libertad de ejecución, sin que rebasemos los límites de la credibilidad (probabilidad orgánica). Las formas poseen un extenso margen de posibilidad de existir. Copiamos las líneas estructurales del crecimiento y conseguimos imprimir un dinamismo que simula la copia rigurosa de las formas en su crecimiento natural. Ajustándonos a las leyes y los procesos, podremos permitirnos las circunstancias individuales como actos propios del ímpetu creador, como expresión orgánica por antonomasia.

Convendría declarar en este punto que también es cierto que, gran parte de nuestro medio natural es, en rasgos generales, estático y simétrico. Para mejor entender determinados procesos y formas, tendemos a una síntesis que automáticamente lleva a establecer unos ejes que dividen los espacios en partes iguales. Observar nuestro cuerpo y nuestros movimientos, nos hace interpretar de similar modo nuestro entorno, y la asimetría puede llegar a causarnos cierta incomodidad, y en más raras ocasiones, la sensación de fragmentario o incompleto.

LA SIMETRÍA.

Las formas que encontramos en la naturaleza parecen estar destinadas a inspirarnos eternamente. Es difícil saturarse de ellas cuando todo es diversidad formal; cuando descubrimos coincidencias en las estructuras y en los patrones de crecimiento de los organismos, los hallazgos más puntuales pueden derivar en auténticos acontecimientos una vez pasados por el tamiz de la creación artística.

"Todos los elementos de la formación orgánica: re-



gularidad, disposición en torno a un centro, compensación entre fuerzas centrífugas y fuerzas centrípetas... equilibrio entre los factores de carga y sostén, proporcionalidad de las relaciones y todos los prodigios que nos impresionan al contemplar el organismo de la planta..."⁵

Karl Blossfeldt. Punta de rama con capullos de la forsitia.

A lo largo de la historia es fácil comprobar el gusto por trabajar simétricamente a ambos lados de un eje, y concéntricamente a un punto. No entraremos aquí en la posibilidad de unos orígenes filosóficos de la cuestión, abordaremos el tema desde el gusto por la repetición, original o invertida del motivo, o de una parte del mismo, y con la maestría compo-

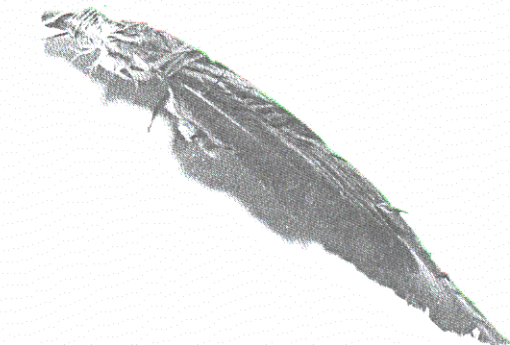
sitiva que se demuestra en algunos casos. La teoría de un origen técnico de la simetría, por el plegado de la tela en la decoración textil ⁶, tiene sin lugar a dudas detractores que contemplan otras causas, digamos, más orgánicas.

La simpatía por la simetría nos puede llegar en ocasiones de manera inconsciente a través de la observación de la naturaleza y de nosotros mismos, el cuerpo humano visto de frente es simétrico, parpadeamos con ambos ojos a la vez, en "...el modelo flor... hallaremos... una unidad y un orden comunes a todas las

en la mis- frente ambos de una y un or- demás



Het verlangen om te vliegen, Domini- que Ampe.1984.



creaciones naturales... Ese orden se puede apreciar en ciertas proporciones, que aparecen una y otra vez, y también en el similar y dinámico modo de crecer y de formarse de todas las cosas: por la unión de compuestos complementarios". ⁷

Opuestos complementarios que generan energía, crecimiento, y movimiento; que compensan fuerzas, que crean vida, y una cantidad interminable de figuras de indiscutible utilidad en el amplio espectro de formas orgánicas.

Ostra, Adolfo Schlosser. 1994.



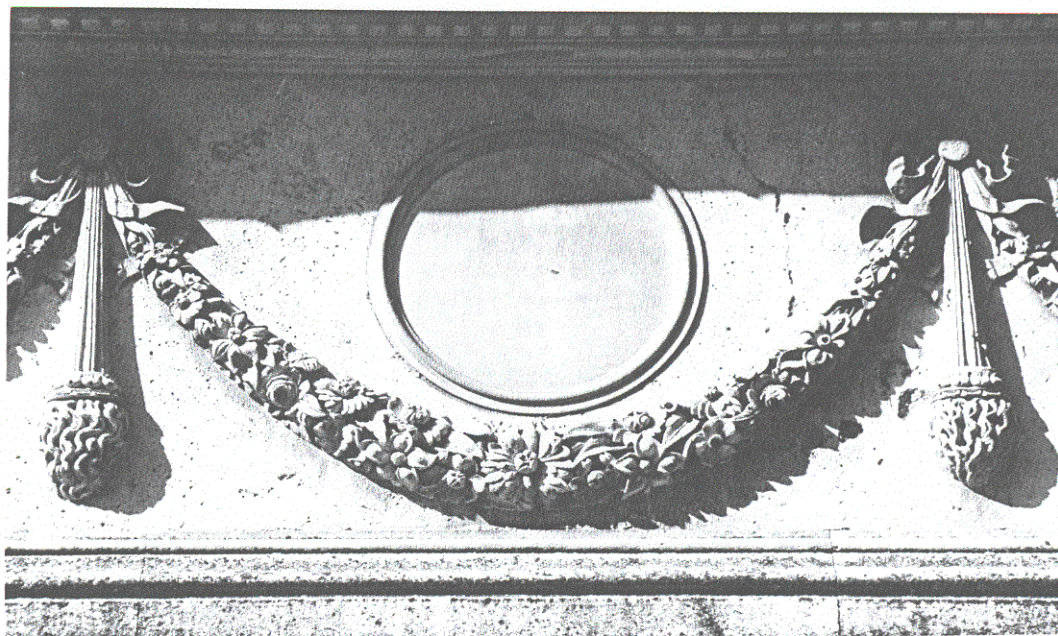
Las asimetrías que no son compensadas de manera armónica, tal y como crea la naturaleza con pesos, tamaños o perfiles, pueden generar en quienes las contemplan una impresión perturbadora, mientras que la simetría transmite sensaciones de estabilidad y perfección: "Nuestro aparato de percepción visual está construido de forma simétrica, por lo cual capta como agradables, armónicos, todos los objetos de percepción simétricos."⁸

La "... unión adecuada, ordenada y agradable de diversidades, que en sí mismas pueden albergar muchos contrastes"⁹ es lo que venimos denominando armonía, y una relación armónica es lo que hallamos en la simetría. Sentimos la necesidad de recordar la cita de Riegl que ya transcribimos en el capítulo 2: "...un ser tan inanimado y de categoría tan baja como lo es la planta, todavía se siguió estilizando y simetrizando en los estilos más maduros de los siglos pasados, siempre que se tuviera la intención de trazar un puro ornamento y no se atribuyera a la imagen de la planta alguna significación objetiva".¹⁰ No debemos olvidar que en el medio natural las formas se parecen, pero no existen dobles exactos, de ahí que la simetría pueda en ocasiones transmitir cierta



artificiosidad. El arte de Extremo Oriente, por ejemplo, ha procurado evitar el uso de la simetría porque "no solo representa lo completo, sino la repetición".¹¹ Existe una simetría de las líneas estructurales, que favorece la independencia formal del modelado de las particularidades. En un análisis detallado de composiciones a primera vista simétricas, sobre todo cuanto más artesanales son los trabajos, o también en aquellos que pretenden un resultado visualmente más enriquecedor, se descubre el gusto por crear pequeñas asimetrías, que suelen permanecer muy lejos de perturbar las relaciones armónicas existentes, y en cambio emulan perfectamente la diversidad de formas que encontramos en la naturaleza, dejando aflorar toda la expresividad orgánica.

Es necesario observar con detenimiento los siguientes motivos ornamentales para comprobar que tan solo *parecen* simétricos. Su armonía reside en la repetición simétrica de volúmenes y de líneas, olvidando premeditadamente la exacta especularidad de las formas.



Guirnalda ornamental. Cementerio de San Isidro de Madrid.



Detalle de fragmento arquitectónico decorado con motivos vegetales. Museo Nacional de Arte Romano, Mérida.

Cuando la simetría se realiza en torno a un punto o simplemente se enmarca en un diseño circular, éste último puede acentuar las sensaciones de rigidez o estabilidad de los motivos, "...la forma orbicular refuerza la severidad de la composición simétrica y, con ello, la suficiencia formal de la imagen." La composición suele mostrar formas que se cierran sobre sí mismas, generando un espacio propio, hermético, al que no existe acceso.

Cuando los motivos simétricos se inspiran en motivos vegetales que se ven confinados a existir inscritos en formas circulares, pueden desarrollar una especie de autonomía vital; "Ahora bien, los principios ordenadores están orientados a ganar entidad mítica para el motivo vegetal, no pretenden, en cambio, configurar una norma estilística canónica válida

para el ornamento botánico." "Desde el lenguaje formal se alude a la naturaleza ausente en una especie de alegoría aorgánica de lo orgánico. La línea libre busca leyes tectónicas de la planta que le confieren un sino necesario, y le permiten encarnar naturaleza." La automía vital llega a mostrarse como cualidad inherente al motivo de inspiración vegetal, la vivificación de la forma se instaura a través de la imitación de las leyes de formación y de crecimiento. "La simetría o distribución axial... caracterizan... el gusto... por un acceso frontal al cuadro y por una nítida estructuración geométrica en superficie."



Detalle sito sobre la Puerta del Lobo del acceso a la capilla palatina de Aquisgrán, s. IX.

Este tipo de motivos se *conforman* inmersos en espacios autosuficientes. "Esta armazón... da pie... a la fuerza "centrípeta"..., en contraste con la centrifugacidad que atribuimos a dimensiones abiertas de la imagen, por las que se

desdibujan los límites de la representación."¹² Claramente vendría a ser la apropiación del espacio, por parte de cuanto crece; en los casos, donde la ley principal e inamovible es acotar la composición con formas simétricas, este crecer en busca de espacio resulta negado por una rigidez en la estructuralización. Los ornamentos permanecen en sus ventanas cerradas como bodegones que viven evocando el paisaje abierto, por ejemplo, de los arabescos.

Las formas esféricas u ovals se prestan a composiciones simétricas fraccionando el espacio disponible, lo que habilita la frecuencia de repetición de los mismos motivos, minimizándose la dificultad de rellenado del espacio. Esto es usual tanto en plano como sobre un soporte tridimensional de sección curva, pues el incremento de figuras, obliga a reducir su tamaño, debido a lo cual, en la práctica, también se reduce el arco de curvatura que actúa delimitando o como fondo para cada figura individual. Salvador Amós¹³ propone la división de un relieve en recuadros sobre todo si tiene unas dimensiones grandes para, de este modo, poderlos entender mejor, y aunque estos consejos se refieran a otro tipo de relieves a los tratados en este apartado, la solución es igualmente válida como veremos.

Las imágenes siguientes utilizan el mismo motivo ornamental para decorar una superficie similar, en cuyos contornos se inscriben. Son tres propuestas diferentes de composiciones simétricas, que combinan dos figuras de león cada vez, ocupando la totalidad del espacio disponible.

El primero de los trabajos (ornamento de oro aqueménida del siglo V a.C.), muestra dos cabezas de león, que se funden a la altura de la línea que une el comienzo del cuello con las orejas. Comparten por tanto toda la zona central del soporte que, a modo de mediana decorativa, divide el círculo

en dos partes iguales. Esta zona media se resuelve enlazando parte de una melena con la otra, dando lugar a un diseño que bien podría dar lugar a una forma independiente, de carácter puramente ornamental, eso sí, con reminiscencias claramente orgánicas, pues parece posible identificar en ella analogías con plumas u hojas. La punta de las orejas, la nariz, la lengua y la parte más saliente de la mandíbula inferior, entran en contacto con los bordes del círculo en el que se enmarca la composición.

Tanto si se hubiese incluido algo más, como algo menos, del cráneo de ambos ejemplares en la composición, se habría obtenido un diseño rectangular que difícilmente habría podido aprovechar la totalidad del espacio circular, tal y como parece que fue la finalidad.



Ornamento aque-
ménida del siglo V
a.C.

Geometrizando la forma, observamos que podría inscribirse en un pentágono regular, lo cual nos recuerda la

predilección *natural* por el pentágono en las formas orgánicas.

El segundo ejemplo (disco de oro Ziwiye, siglo VII a.C.),

representa a un héroe dominando a

las bestias. La figura antropomorfa

sirve como eje, a cu-

yos lados se disponen

simétricamente los leo-

nes. Sus cuerpos se

retuercen violentamen-

te en consonancia con

la escena que protago-

nizan, y permitiendo así

elaborar una composi-

ción bastante forzada, que

a toda costa busca los bor-

des del marco circular. Los miem-

bros se alargan o acortan deliberada-

mente, y el cuello se estira para proporcionar

el tortuoso giro de la cabeza, que se pliega sobre el lomo.



Ornamento Ziwiye,
s. VII a.C.

Como se comprueba en los dos ejemplos anteriores, se hace uso intencionado de la forma circular del soporte para estructurar la disposición de los motivos. Las escenas no se cortan como lo haría una fotografía, ni se centran o reducen el tamaño para evitar deformaciones; la superficie circular es parte indiscutible de la composición y la principal causante del carácter ornamental que adquiere.

El último relieve, con alguna variante, es otro ejemplo más, que confirma la influencia que posee la forma del receptor o fondo sobre la configuración de los elementos. Se trata de un delicado motivo en el que se enfrentan dos leones. Parecen usar los bordes del óvalo para alzarse el uno sobre

el otro, aunque repiten exactamente los movimientos como si se reflejaran en un espejo, cuya superficie tocan con una de las extremidades delanteras. Que en realidad se trata de dos ejemplares, y no de una imagen especular del mismo, se hace patente en el cuidado detalle de entrecruzar los rabos de los animales. La torsión que se imprime a los lomos, para obligar a las figuras a seguir el contorno curvo del borde ovalado, se continúa a la altura de las cabezas, cuyo giro, aunque también forzado, cobra cierta naturalidad gracias a que toda la composición se basa en un juego de líneas curvas abriéndose y cerrándose con suavidad. Simetría muy dinámica, que nos hace pasar de una figura a la otra a través de unos perfiles ondulantes que parecen no tener fin. En este relieve se hace patente la riqueza compositiva que puede generar la flexibilidad anatómica del motivo elegido. Sabemos que la torsión del esqueleto es posible y la utilizamos como norma, sin preocuparnos de la exactitud con el modelo. En aras de la expresividad formal, parece válido acentuar las propiedades que caracterizan a la forma orgánica.



Espejo de bronce, siglos V-IV a.C.
Entre el mobiliario del arte aqueménida frecuentemente se hallan los motivos y el estilo de los ornamentos arquitectónicos.

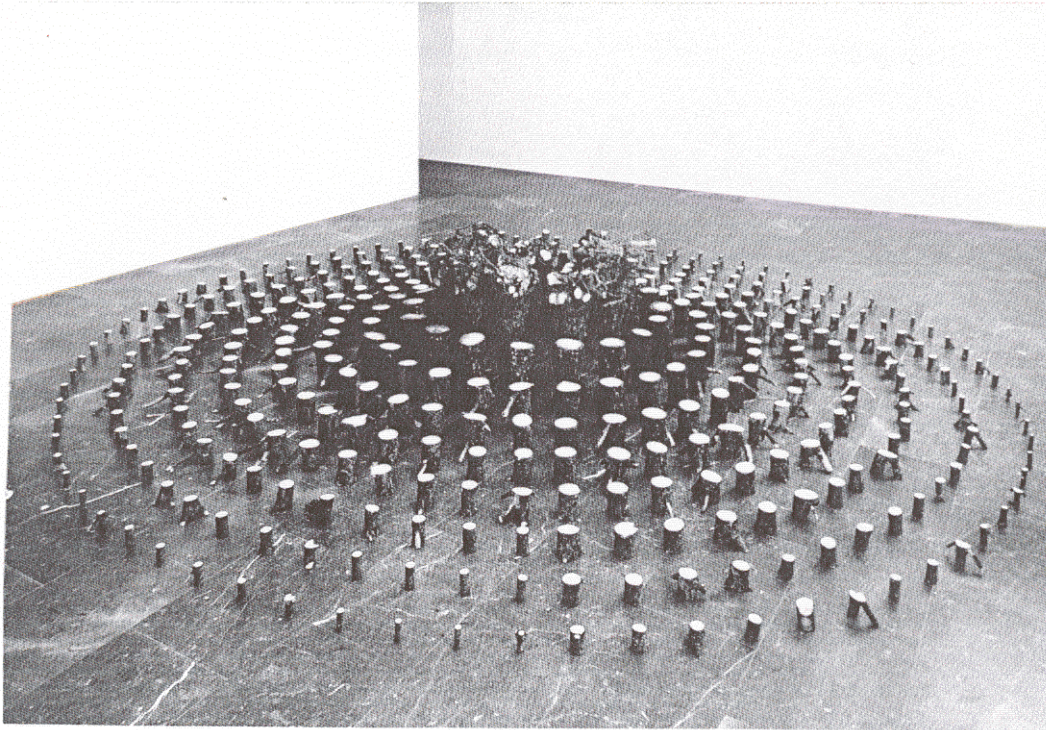
Los motivos que siguen patrones de simetría radial, a imitación de tantas formas que hallamos en la naturaleza, son muy abundantes en ornamentación. Generalmente muestran figuras a las que la vista accede frontalmente, como una flor mostrando la vista aérea, desplegando la plenitud de su corola. Son frecuentes los medallones que en ocasiones intercalan figuras que rompen la monotonía de la referencia a un mismo punto.



Medallón con figura mitológica y orla ornamental, Museo Nacional de Arte Romano, Mérida. La forma del medallón tiene reminiscencias de flor abierta, pues la decoración radial más próxima a la cabeza, aunque de línea geométrica, está dispuesta a modo de pétalos, e incluso parece insinuarse el comienzo de las cápsulas de las semillas.

Igualmente encontramos configuraciones de simetría radial, en esculturas de los artistas contemporáneos que introducen o configuran totalmente su obra con materiales tomados del entorno natural. Muchos parecen inspirarse en los vestigios que han quedado de las culturas megalíticas.¹⁴

Otros seguramente respondan al mismo impulso que dio lugar al origen de los mandalas e imágenes de similar índole. Recordemos las palabras de Aniela Jaffe cuando decía que la redondez simboliza una totalidad natural. ¹⁵



El cielo sobre la tierra, Adolfo Schlosser. 1994.

CONDICIONAMIENTOS DEL SOPORTE SOBRE LA FORMA ORGÁNICA.

Sin lugar a dudas los primeros soportes, entiéndase receptores, de la actividad artística humana, fueron objetos hallados en su entorno natural: raíces, ramas, piedras con características determinadas, huesos, techos, paredes y los suelos de sus cobijos. Y lo que tampoco parece ofrecer duda alguna es que la ocurrencia de plasmar una figura reconocible

en tal o cual objeto, viniera determinada en principio por el parecido intrínseco que existía entre la forma del soporte y el modelo. De este modo resulta sencillísimo ponerse en la piel del hombre prehistórico, admirando piedras y ramas por las analogías formales que poseían sus contornos, con los de los seres vivos que le rodeaban.

Grietas sinuosas se convertían en lomos de caballo, prominencias en la roca eran completadas hasta parecer bisontes y ramitas nudosas se transformaban con facilidad en esbeltos animales en movimiento; en las estalactitas aún hoy en día parece una práctica habitual buscar similitudes.

Tronco de árbol en el que un paseante anónimo parece haber visto el cuerpo de una mujer y nos lo ha hecho perceptible a los demás pintando encima un bikini a cuadros.



Es más habitual de lo que se pueda pensar el jugar a reconocer formas en elementos de la naturaleza y los ejemplos parecen interminables. De retocar levemente lo que cae en nuestras manos, para incrementar su semejanza con cualquier motivo figurativo, a plasmar una forma cualquiera en un material, cuya configuración en nada recuerde algún ente real y que tan solo sirva de cauce para nuestra necesidad de expresión artística, existen infinidad de pasos intermedios. No solo encontramos ejemplos a lo largo de la historia, sino que cada individuo los experimenta, en mayor o menor grado, a medida que avanzan sus conocimientos, o también, según

consienta al material y su forma influir sobre el resultado final de la obra.

Antes de continuar definiremos como se va a emplear el término modelar en este apartado. Podremos denominar modelar, según se entiende tradicionalmente en el arte, a la creación de formas con materiales blandos como barro o plastilina, "quitando aire al espacio que tienes delante"¹⁶, es decir, poniendo en práctica técnicas aditivas. Pero conviene aclarar que tomamos como punto de partida el modelado más incontrolado, que es aquel que originan multitud de factores en la superficie terrestre. De ahí que nos permitamos la licencia de denominar modelado, por ejemplo, a los paisajes oradados por el aire y el agua sobre la superficie del planeta, o también, las obras que ha llevado a cabo el Land Art con excavadoras en el campo, aunque, según la concepción más tradicional, puedan asociarse mejor con técnicas de sustracción como la talla, basadas en la resta de material.

De entre las piezas realizadas en materiales del medio, nos quedamos con las que hayan sido construidas, como se ha especificado, en materias blandas, o si se quiere, fácilmente deformables, desmenuzables, o apilables, que no talladas, e ilustraremos algunos ejemplos.

1-SOPORTES QUE FACILITA LA NATURALEZA.

En nuestro entorno natural hallamos multitud de superficies que pueden albergar las formas que deseemos imponerles. Como ya se ha dicho, desde las paredes de las cuevas, o la protección calcárea de algunas formas vivas, los troncos de los árboles, piedras, el barro del suelo, hasta partes integrantes de nuestra anatomía, todo ello ha sido y seguirá siendo utilizado como disculpa para reflejar nuestro

ansia de modelar, construir y proyectarnos en cuanto nos rodea.

Para analizar este apartado lo haremos dejándonos llevar por la inevitable visión antropocéntrica que nos hace pasar todo por el tamiz que ajusta el ambiente y lo que en él hallamos, a nuestras necesidades, focalizadas en la expresión escultórica a través de los elementos que sentimos como afines. Visión que no siempre es capaz de ser objetiva, visión que a nuestro entender se equivoca cuando establece barreras entre el hombre y el medio; hombre por un lado, naturaleza por otro; en definitiva, fronteras que acotan el lugar donde nos hallamos inmersos, donde desarrollamos nuestra vida, del que venimos, al que volvemos, el terreno, la Madre Tierra.

El terreno.

"Alberto y yo padecemos esculturitis. Trabajamos con rocas de granito, grandes y pequeñas, procedentes de las morrenas del glaciar Forno. Maravillosamente pulidas... por qué no... limitarnos a garrapatear en ellas las runas de nuestro propio misterio?!".¹⁷

Serán pocos los que en su infancia no hayan tenido la experiencia, o mejor dicho, el impulso, de recoger piedras y demás objetos del suelo, de hundir sus manos en la arena o en el barro, disfrutando con el hecho de modificar una realidad grabando todo tipo de huellas. Necesariamente se nos presenta como anterior el modelado a la pintura y el grabado al manchado.

Pero desde la prehistoria, desde un sentimiento místico, o desde la infancia, debemos dar un salto hasta este siglo para hallar las muestras más asombrosas de vuelta o de

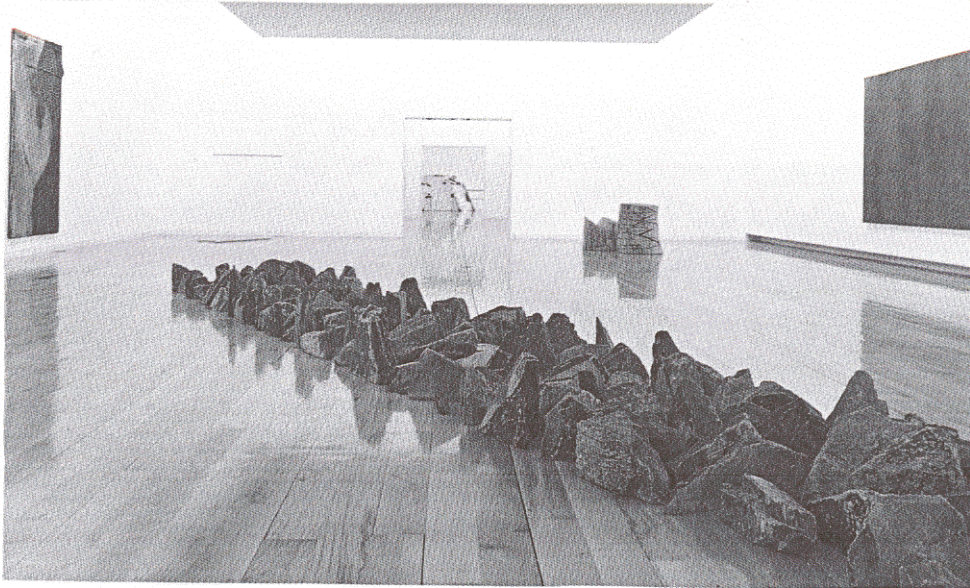
apego a la tierra. Los objetos erosionados que acarrear a la orilla las olas, llenan los relicarios del arte; los campos son arados con fines exclusivamente artísticos; se imitan la ruina, la pieza arqueológica y los megalitos de culturas ancestrales; se trabaja con materiales pobres y perecederos o mutables. La fotografía se hace imprescindible como testigo de efímeras estructuras que han tenido lugar, y desaparecerán en la forma como nos fueron presentadas, porque siguen el ciclo de regeneración y muerte al que están sometidas todas las formas vivas. Nacen de la topografía y vuelven a ella enmudeciendo para siempre.



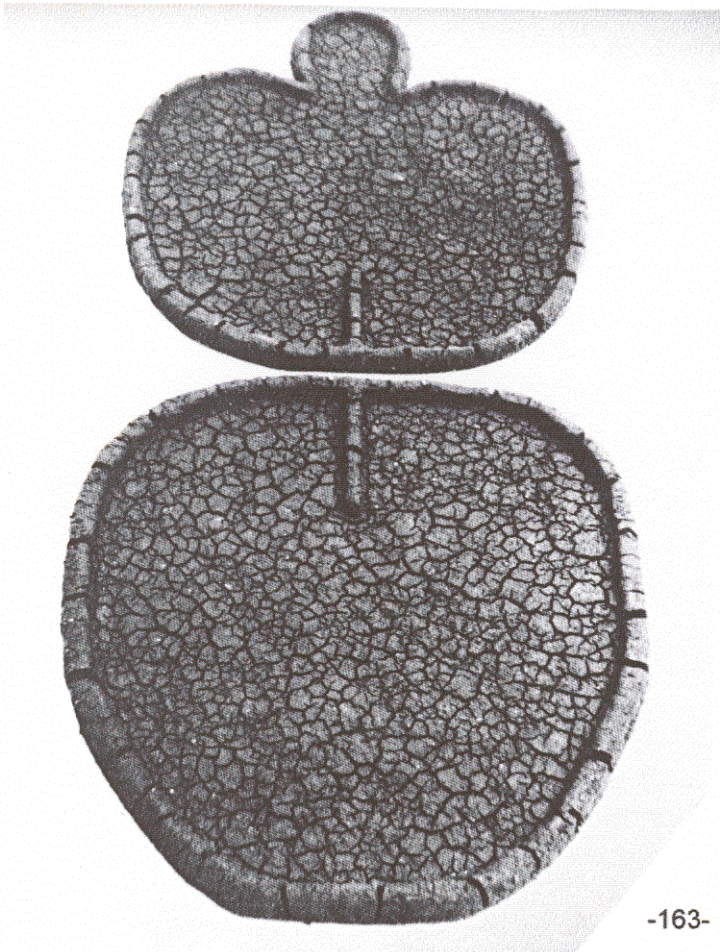
Andy Goldsworthy, 3-4 febrero 1996. El artista trabajó en esta obra (y en otras semejantes también realizadas en hielo), durante las horas nocturnas, para disfrutar del resultado con los primeros rayos de sol; el paulatino calentamiento derretiría las esculturas en el transcurso del día.

Diversos elementos de esta topografía que en principio se muestran tan desintegrables como separar al mar de parte de su masa (dejando de ser mar y convirtiéndose en agua), se introducen en nuestras galerías dominados, fragmentados, perfectamente manejables, transportables. Por suerte, muchos de ellos parecen mantener el vínculo con su lugar de pro-

cedencia, sometiéndose de manera consciente o inconsciente a las fuerzas naturales (recuérdese, por ejemplo, la obra de Pino Pascali, reproduciendo sobre el suelo de la galería lo que antes era suelo en el campo).



Alineamientos de rocas sobre el suelo. Exposición Arte y Naturaleza, varios autores, Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela, 1998. Es el suelo natural situado sobre el suelo de la galería.



Interesa enormemente que las técnicas experimentales agrieten el barro, de más formas incluso que en la naturaleza (si ello es posible); se reproducen los resquebrajamientos, la erosión natural y la descomposición.

Figura con Gnanga, 1984. Ana Mendieta.

En cerámica, una de tantas tendencias en boga es dejar que el azar intervenga más que nunca, un azar que la experiencia, la insistencia y profundización en las técnicas, logra hacer reproducible en mayor o menor medida.

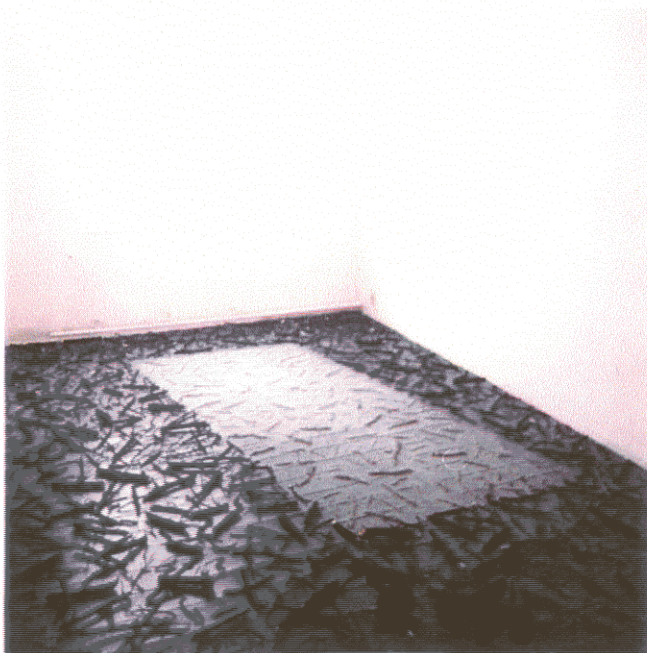


Obras de Claudi Casanovas. Arriba a la derecha, Gran Premio del Concurso Internacional de Mino, Japón 1993.



Mientras las piezas se mantengan compactas, los concursos de cerámica casi siempre reservan uno de los premios

para la técnica más agresiva; cada vez se profundiza más en los esmaltes mates y en aquellos que en la superficie presentan burbujas, cráteres y grietas pronunciadas. Las pátinas imitan la corrosión de los metales y los desconchados de la madera pintada. Las instalaciones más indigestas, el plástico, el lienzo en blanco, los socorridos neones, la palabra... no terminan de desbancar a los materiales de siempre, los de ahí fuera, éstos, tarde o temprano, se incluyen en la obra en busca de ese *algo metafísico* que parecían haber perdido en algún lugar del camino, e incluso, con renovado interés, debido a los desastres ecológicos que amenazan nuestra existencia.



Installation Nº 6, Bob Verschueren, 1987. Ramas y cenizas. No hay apenas proyección de luz natural sobre el suelo, ésta se representa con las cenizas. No hay nada perdurable, la ceniza se recogerá con escoba o aspirador, las ramas se distribuirán de distinto modo cada vez, una pisada inoportuna, una corriente de aire intervendrán lo mismo que en la naturaleza.¹⁸

Una de las maneras más efectivas de materializar esa necesidad de reintegración con la naturaleza, esa vuelta a la tierra, posiblemente sea influir directamente en el medio, buscar esos espacios *alternativos* que ofrece el entorno natural, sacar las piezas de entre las cuatro paredes de las galerías y darles forma en nuestros bosques, lagos y campos.

Durante los años sesenta fue cuando los artistas rompieron con criterios artísticos asentadísimos, y consiguieron implantar y hacer perdurable una forma de expresión, orgánica, que en principio parecía estar condenada a desaparecer cual moda, en cambio coexiste dentro de la obra de muchos artistas, como ya vimos, introduciéndose dentro de la escultura con sus connotaciones de producto de laboratorio, desarrollándose en el interior de los límites de cajas y frascos de todo tipo.

La obra al aire libre, de la cual a menudo sabemos por los diferentes medios audiovisuales y gráficos como vídeo y fotografía, puede suscitar en nosotros recuerdos casi de memoria colectiva, del sentimiento tan ancestral, tan animal, de la posesión de un mínimo espacio vital inviolable, sector con perímetro de seguridad, recinto que puede motivar ataques mortales si es rebasado; es un sentimiento afín al del primer lugar habitado, el seno materno, el abrigo rocoso, sentimiento que contrarresta lo insignificantes que nos vemos ante las fuerzas naturales; pero son estas mismas sensaciones las que después nos permiten engrandecer nuestros actos, nuestras efímeras muestras de poder transformador del cual estamos provistos. Poco importa que la obra, sita en un entorno natural, se exponga a los mismos cambios que imperan en la naturaleza. En muchos casos se espera de la obra precisamente que se transforme con el paso del tiempo y las inclemencias meteorológicas; una futura restauración que le devuelva el aspecto original tras unos años de exposición a la intempérie, no siempre se proyecta junto con la obra. La necesidad primordial, nuestra presencia espacio-temporal sobre la superficie del planeta en cualquier caso ya ha quedado reflejada, cual animal que delimita su territorio.

Guanbancex (Diosa del viento), escultura rupestre, 1981 Ana Mendieta.



El cuerpo.

"El vestido pudo ser el resultado de la necesidad de abrigarse ante un clima frío, pero el pintarse el cuerpo no abriga...".¹⁹

Es sabido que el cuerpo humano ha ofrecido en muchas ocasiones la superficie idónea para el desarrollo de formas de arte muy precarias a lo largo de la historia de la evolución de los pueblos. Ha sido principio y fin de aspiraciones. También ha sido el mejor transmisor de mensajes, no solo por sí mismo, mostrando gestos, estados de ánimo y el desarrollo de lenguajes y lenguas, sino también por lo que el mismo hombre le ha añadido a flor de piel. Ha cargado con pinturas, tatuajes, escarificaciones, deformaciones y mutilaciones, que lo han modelado en favor de una transmisión de símbolos y de una comunicación estética. El contorno exterior del cuerpo ha sido

el soporte vivo, de superficie curva, más o menos cilíndrica, sobre el que se han desarrollado los relieves más orgánicos que podemos imaginar.

Se discute acerca de cuál pudo haber sido la primera manifestación artística del hombre, de cuál el momento en que decidió transformar la realidad que le rodeaba, de cuál el instante en que decidió decorar la superficie del arma que le procuraba la comida, y seguramente también cuándo decidió modelar cuanto se dejaba modelar, incluido su propio cuerpo.

Sin lugar a muchas dudas, debió ser precisamente su cuerpo uno de los primeros cauces utilizados para comunicarse con sus semejantes, complementando la información que deseaba suministrar, con todos los medios a su alcance.

Posiblemente no sea necesario aclarar que hubo un momento donde arte, vida y naturaleza eran un todo indivisible. Algunas pruebas de este hecho van quedando como curiosidades, en lugares donde el tiempo parece haberse detenido.



Aún hoy en día, hallamos pueblos remotos del África negra (Uganda occidental) donde al atardecer se alinean las mujeres sentándose en el suelo, para trenzar cestos cuyos diseños geométricos son la réplica exacta del peinado que lucen (no entraremos en cuál pudo ser el origen de cuál); o culturas que, a imitación seguramente de algún animal, se han dejado estirar los cuellos introduciendo anillos metálicos entre la cabeza y los hombros durante años; y pueblos del continente americano que se pintan y visten recordando a las aves que veneran, e igualmente y retrocediendo en el tiempo, los estiramientos del cráneo de algunos miembros de la realeza egipcia durante el periodo de las legendarias dinastías. Todo era uno y lo mismo.

Actualmente nos estamos acostumbrando a imágenes quizá en principio un poco chocantes. El habitante de una remota tribu con el torso cubierto de cicatrices, puede lucir en los pies zapatillas deportivas de última generación, son imágenes que nos traen de manera muy habitual todo tipo de documentales gráficos; pero también, inmersos en nuestra civilización, encontramos personajes que inventan un piercing, un burning, e incluso se introducen objetos bajo la piel para así darle formas insospechadas. El body art, nacido en los años sesenta, e incluso de una manera más extendida y menos llamativa, la cosmética, el deporte, las dietas, los implantes y las modas, parecen ser la sofisticada continuación de aquellas primitivas formas de expresión del gusto y de lenguaje simbólico.

La comunicación no verbal tiene su máximo representante en la comunicación visual. El lenguaje corporal desde siempre se ha visto respaldado, exagerado o enriquecido con colores, formas y añadidos cargados de significado. Cambian los modos, cambian las gentes, los materiales, los motivos, pero parece que siempre existirá una

comunicación corporal que se manifiesta, nunca mejor dicho, a través de incorporaciones o bien de modificaciones en el aspecto exterior del cuerpo.

Es importante también dejar dicho que estas manifestaciones se producen tanto para la sociedad, como para el individuo en sí, y naturalmente se reflejan en sus representaciones artísticas. Transformar y *adornar* el cuerpo de diversas maneras facilita la expresión de creencias, favorece la integración en un grupo, y por tanto, la diferenciación de otro, o como es habitual en occidente, mejora la aceptación del individuo a nivel laboral.

Por razones obvias, la parte del cuerpo donde convergen siempre la mayor parte de modificaciones y adiciones, es la cabeza. Además de su importancia fisiológica, se concentran en ella elementos de gran trascendencia expresiva, como los ojos o el cabello.

Centrándonos en el cabello, y atendiendo a su condición de elemento de gran expresividad ornamental, tanto en sí como en sus representaciones artísticas, habría que decir que han sido numerosas las soluciones escultóricas que ha motivado.

Tomando en consideración la faceta plástica del cabello, comprobamos que la infinidad de elementos que lo configuran, son imposibles de modelar de manera individual, y generalmente se apiñan para componer un todo ornamental, escultóricamente más manejable e interesante. Teniendo en cuenta exclusivamente las posibilidades expresivas de esta masa ornamental, conviene tratarla como volumen orgánico flexible y moldeable, pero compuesto de relieves compactos, olvidando los insignificantes volúmenes de cada cabello en particular.

También se han hallado soluciones que evitasen su modelado, y de la imitación se ha pasado directamente a la introducción, incluyendo en la obra terminada mechones de pelo auténtico, como se ve con cierta frecuencia en la historia de la imagerie religiosa.



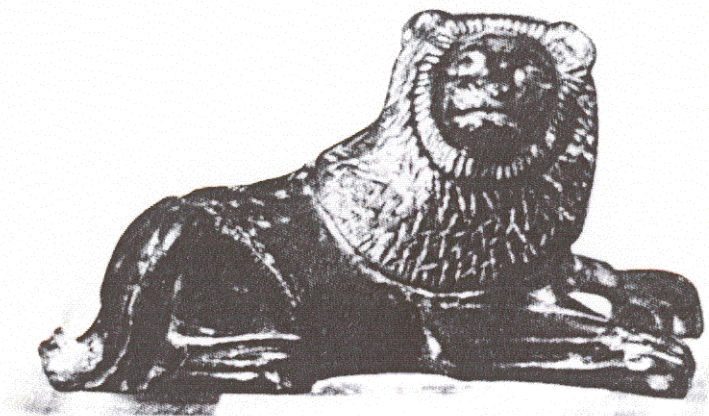
Pequeña cabeza romana de mármol. Museo Nacional de Arte Romano. Mérida.

Dar forma a esa rebelde masa orgánica requiere analizar en líneas generales dónde nace y qué dirección toma; supone entornar los ojos y observar el apelotonamiento natural del pelo en mechones y a partir de aquí, construir volúmenes que definan los perfiles. En cierto modo se trata de observar las líneas tectónicas, tal y como se hemos explicado que se ha hecho con la planta, para luego reordenar, a voluntad, los elementos que lo componen. Su modelado tiene afinidad con la creación de aquella "planta original" que da lugar a todas las posibilidades de planta habidas y por haber. El cabello puede adoptar infinidad de formas, lo cual motiva que casi cualquier perfil o masa resulte verosímil. Su faceta ornamental se beneficia de esta libertad en la composición, derivada de la "posibilidad orgánica". El cabello, ordenado en mechones, formará parte de estructuraciones dinámicas y con marcados entrantes y salientes, o entrelazamientos que crearán asimetrías, a la búsqueda de mayor naturalidad, y por último, podrá dividirse en otros mechones más finos o enrevesados y proceder al texturado para lograr la impresión de haber representado cada cabello en particular.

Debido a la importancia que el cabello tiene en nuestra cultura, su análisis, en relación con la figura antropomorfa, se hace inevitable; pero antes de entrar en el caso práctico que pretendemos exponer, nos alejaremos de la figura humana, para poder establecer correspondencias y diferencias con el modelado de este elemento en la figura animal.

Para el breve análisis que sigue se han elegido una serie de representaciones de la figura del león, porque en este animal confluyen diferentes tipos de pelaje, y por tanto, diferentes soluciones ornamentales. Las figuras seleccionadas corresponden a piezas de tamaño generalmente pequeño, o de arte aplicado, donde la expresión de su faceta decorativa se pronuncia más que en las obras de mayor peso específico, en las cuales quizá la meta se aproxime más a una imitación fidedigna. La pretensión última es que las conclusiones que podamos desprender de la representación de la melena en los leones, puedan extrapolarse y aplicarse a todo tipo de pelaje animal, y demostrar, que cuando se trata de dar solución ornamental a elementos orgánicos de superficie, aunque sean de procedencia diversa, se establecen concordancias en el planteamiento de su modelado.

Comenzamos con un ejemplo que muestra un modelado muy elemental del volumen principal, sobre el que posteriormente se han realizado unos grafismos que parten con forma radial, para desordenarse a continuación indicando la dirección de caída de los mechones.



Bronce fundido,
macizo. Hacia el
550 a.C., Grecia.

Las dos figuras siguientes reordenan el volumen mismo en mechones, sin preocuparse por entrar en detalles. Más geométrico uno, más *orgánico* y sinuoso el otro. El primero, explota la característica radiada de la melena, para hacer de ella un componente esencialmente decorativo, mostrando una clara demarcación entre lo que es propiamente la cara del animal y el comienzo de aquélla. El segundo, influido por la organicidad de los volúmenes, apenas establece distinciones entre lo que correspondería a la masa corporal y los mechones de la melena.



Fragmento que probablemente hacía esquina en la cornisa de un edificio y propiciaba la circulación del agua de lluvia por entre las fauces. Piedra caliza. Hacia el 500 a.C., Grecia.



A la izquierda, león de bronce hueco, probablemente galo, de la primera mitad del siglo II.

El siguiente, además de aglomerar la masa en visibles mechones ensortijados, los subdivide en otros más pequeños, cuyas líneas, perfectamente disciplinadas, los hacen seme- jarse enormemente a las hojas de una planta. Este tipo de correspondencias formales entre elementos orgánicos de distinto origen, y en consecuencia, también entre sus repre- sentaciones, acontecen con relativa frecuencia, como ya he- mos podido comprobar anteriormente.



Bronce hueco. Siglo II-III, romano. Probablemente fuera el asa de algún objeto.

En este fragmento de ca- beza despunta la preo- cupación por la conjun- ción entre un modelado preciso de la forma, y las licencias ornamentales.



Barro cocido policromado. Siglo IV a.C., griego.

Los mechones finos y sin barroquismos de la pieza anterior, nacen de la frente y sienes, reflejando sutiles variaciones de longitud y dirección, y denotando su pertenencia al conjunto de la cabeza.

Hasta ahora hemos visto que, en contraste con la melena, no se concede ninguna importancia al resto del pelaje, simplemente se omite, representando al animal como si mostrase su desnudez. En la pieza que analizamos a continuación, de elaborados bucles, se aprecia el esmero en mostrar el pelaje que cubre el morro; la delicadeza con que se ha resuelto salta a la vista. Una de las ventajas de esta solución ornamental es la continuidad de la forma, no existen saltos de relieve entre las facciones y la melena, lo que procura una plasticidad orgánica digna de tener en cuenta.

Ciertamente se trata de una pieza realizada en un mate-

rial, y en un tamaño, que facilitan este tipo de acabados; pero la destreza que revela, también habla del conocimiento de las calidades que puede presentar el pelaje.



Casco de acero con recubrimiento de bronce pulido. Medios del Siglo XV, Italia.

La finalidad que se persigue en esta pieza es claramente ornamental. Romper la monotonía de una forma lisa, pulida y brillante como el bronce de esta obra, modulando la superficie con infinidad de finos trazos que reflejan la luz, recarga, o enriquece, según los gustos.

En cerámica, donde es posible desarrollar técnicas que no necesariamente han de soportar los inconvenientes de trabajar con procesos intermedios, como puedan ser los vaciados de moldes, encontramos otro tipo de soluciones decorativas. El ejemplo que se muestra es, de todos los que se presentan, el único que *olvida* la importancia de modelar las líneas de crecimiento del pelaje.

Se ha resuelto primero el cuerpo del animal, desnudo, ataviándolo a continuación con virutas del mismo material, logradas por extrusión (procedimiento que comprime el barro obligándolo a salir por unas aberturas de tamaño y forma determinadas).

Cerámica con esmalte, Siglo XIX, Vermont.



El resultado dista mucho de ser realista, a pesar del aspecto altamente orgánico de la textura; la misma textura, en otro contexto, probablemente hubiese aludido directamente a la forma de algún organismo dotado de vida. En este caso, al no existir una fusión entre soporte y añadido (que habría mitigado la necesidad imperiosa de encontrar vestigios que nos indicaran que se trata de la representación de un elemento, que en realidad nace del cuerpo del animal), la

masa texturada se comporta como una forma ajena a la constitución del animal.

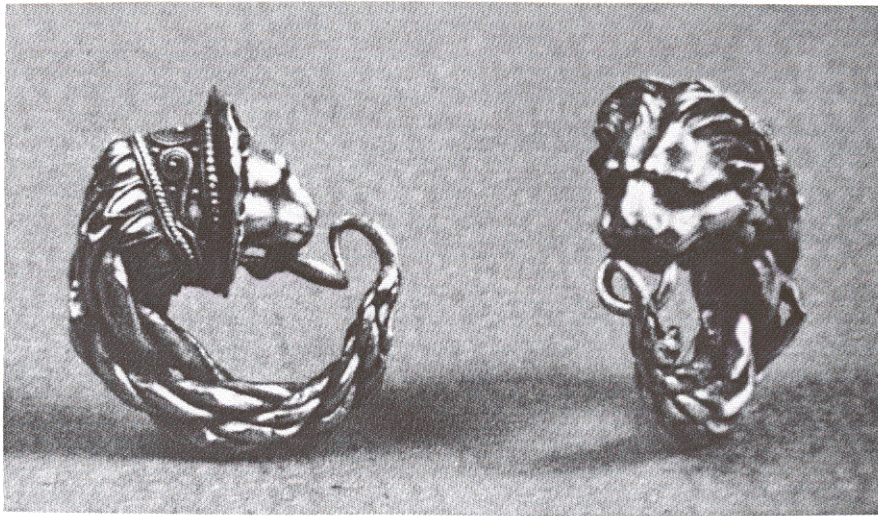
Existe, por tanto, una clara tendencia a ornar con el pelaje, pues la fiel reproducción del aspecto que tendría éste, no parece haber sido la intención que motivó el empleo de las virutas de arcilla.

La conclusión que se desprende de la figura anterior, cuyo caso opuesto es la presentamos seguidamente, es la importancia que poseen las líneas estructurales, de crecimiento o tectónicas, dependiendo del caso. Una representación que se precie de exhalar naturalidad, si se esmera en la comprensión de la forma y las leyes a las que se halla sometida, puede prescindir de la minuciosa elaboración de los detalles.

A pesar de la estilización a la que ha sido sometida la primera pieza que veíamos, aún sigue mostrando mayor naturalidad que la figura anterior.

El último caso que exponemos, vuelve a recordarnos la costumbre de fragmentar algunas partes de la anatomía animal, para utilizarlas como extremos decorativos en todo tipo de objetos y enseres. La intención de aunar ornamento y funcionalidad ha dado lugar a este recurso de emular los mechones de la melena, rizando el resto del objeto; gracias a que se desarrolla la expresividad ornamental a través de las líneas estructurales de la forma, limitándose a estirar verosímilmente un elemento orgánico, estas piezas consiguen conservar una insospechada naturalidad.

Queda absolutamente en segundo plano la impresión de estar asistiendo a la invención de un ser fantástico, con cabeza de león, y cuerpo, por ejemplo, de serpiente.



Pendientes de oro, Siglo III a.C., Grecia.

Es posible, por tanto, aunar ornamento y verosimilitud orgánica. La línea divisoria entre ambos conceptos consiste en inclinar los intereses hacia uno u otro, y tener la convicción de que no pueden ser compatibles. Hemos visto que la representación del pelaje suele ser un volumen abatido, que aspira a ser semiexento en las partes más extremas, muy rico en planos y calidades, y que toma su soporte curvo como referencia de partida de las líneas estructurales, o para acotar gran parte de su contorno, aunque con poca influencia sobre sus volúmenes más extremos. En éstos, se aprecia cierta autonomía formal; responden simultáneamente a ordenamientos tanto internos, como sujetos a la influencia de leyes externas, como pueda ser la gravedad. Aún así, debe tenerse en cuenta que requieren guardar con celo su pertenencia al plano del cual nacen, pues no se trata únicamente de modelar un elemento adaptado a una superficie ondulante como es el cuerpo, sino que se trata de conferir forma a un elemento que no existe sin su soporte, por tanto, debe en todo momento mostrar su dependencia respecto a éste.

La experimentación personal.

Según se había anunciado, el presente estudio supone una de las ocasiones en que incluir la figura humana dentro de los límites de esta investigación, parece justificado. Con la voluntad de aportar datos prácticos, se elaboró un proyecto que desarrollaría el modelado de una serie de cabezas antropomorfas, para analizar diferentes modos de abordar la problemática de los añadidos al cráneo, interpretado como superficie base, orgánica, y de sección curva.



Cabezas. Xana Kahle. 1992.

El proyecto consistió en la realización de un total de seis piezas, partiendo de un único prototipo en barro. Para conseguir influir y modificar en lo posible los resultados, y lograr de esta forma seis ejemplares totalmente distintos, necesariamente hubo que dar la menor expresividad a las facciones del rostro, modelando rasgos que podrían etiquetarse como pertenecientes a un ser andrógino; por el mismo motivo, la superficie del cráneo se llevó a cabo sin vestigios de cabello.

El planteamiento inicial, además de aspirar a aportar soluciones expresivas ornamentales al modelado del cabello, albergaba la intención de comprobar la influencia de éste sobre el rostro.

De este modo, se *disfrazó* el modelo original con añadidos superficiales como cabello, como incrementos en el volumen natural del cráneo, o incluyendo híbridos decorativos, con la creencia de que sería notable su repercusión en la percepción del rostro, y con la suposición de que estos procedimientos materializarían seis piezas totalmente desiguales.

Tras un primer análisis, realmente no es posible observar que se trata de un único modelo, pero pronto se reconoce que no ha sido más que un engaño óptico. De esto se desprende la conclusión de que en el modelado de una cabeza, estamos tan habituados a entender unos elementos como principales y otros como secundarios que, dejando de lado las posibles torpezas del autor, y aun con verdadero empeño, no se ha logrado que los añadidos sobre el cráneo influyan en la percepción del resultado final.

Técnicamente, las mayores dificultades se hallaron a la hora de acomodar los añadidos en su lugar definitivo correspondiente. Éstos fueron modelados sobre la cabeza original y vaciados de manera independiente. En el momento de unir ambas partes cada vez, esto es, un elemento cóncavo (el añadido) realizado en una fina capa de resina de poliéster, que se instalaría sobre una superficie convexa (la cabeza) también de poliéster, se contaba con la leve adaptabilidad del primero, que minimizaría las posibles deformaciones sufridas durante el proceso de vaciado y positivado. Como todo escultor podrá entender, siempre quedan holguras que posteriormente requieren ser recubiertas con minuciosidad, para evitar que se vean las uniones. El perfecto ajuste entre

ambas partes no habría sido un problema si, desde un principio, se hubiesen modelado los elementos que se añadirían, sobre sus respectivas cabezas, o si la flexibilidad de los materiales empleados hubiese sido mayor.

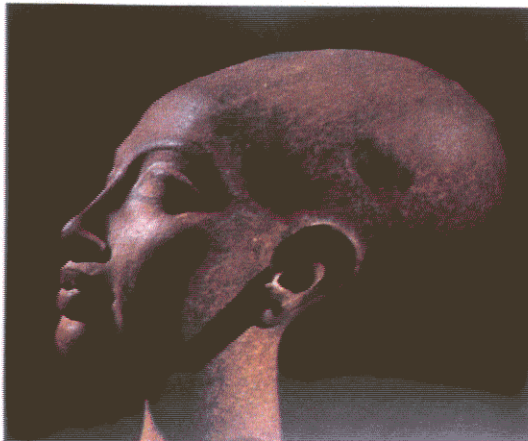
La primera de las cabezas se diferencia del modelo original únicamente por la inclusión de un elemento en forma de gargantilla, que se encuentra rodeando el cuello. Dicho elemento fue modelado aparte, en dos mitades que se encajaron después sobre aquél.



Con la pieza que detallamos a continuación se trató de emular



una forma dolicocéfala, esto es, se pretendió representar la deformación del cráneo a modo de los estiramientos que en tiempos se practicaban con las cabezas de algunos niños egipcios. El método resultó erróneo; no consiste en añadir volumen a lo que ya existe, sino precisamente en dar la impresión de lograr un alargamiento de la masa volumétrica, práctica imposible de llevar a cabo, trabajando con materiales que, por presión, no admiten una deformación sin romperse.



Cabeza dolicocéfala que representa a una hija de Akhenatón.

Tres cabezas de la serie, plantean el modelado del cabello, con pocos matices que las distingan. Se insiste en repercutir en el resultado final, esta vez tratando de diferenciar las cabezas en sexos. Se alcanza este propósito, pero el mérito apenas reside en la elección del peinado, sino más bien en el aspecto andrógino del rostro. Éste es fácilmente transformable en uno u otro caso, y además, la fuerza de la costumbre, nos hace establecer asociaciones con formas a las que estamos habituados, y cuyo reconocimiento es inmediato. La mayor naturalidad se consigue aproximando en lo posible, el modelado a las características estructurales de lo que se imita o reproduce. Es decir, las formas simples, y geométricas, y las pequeñas asimetrías, visiblemente conceden mayor verosimilitud a las piezas de lo que lo haría, por ejemplo, una repartición equitativa de volúmenes.



A la izquierda podemos ver la única de las cabezas que recuerda claramente rasgos masculinos derivados, principalmente, de la representación del vello facial y las entradas sobre la frente.

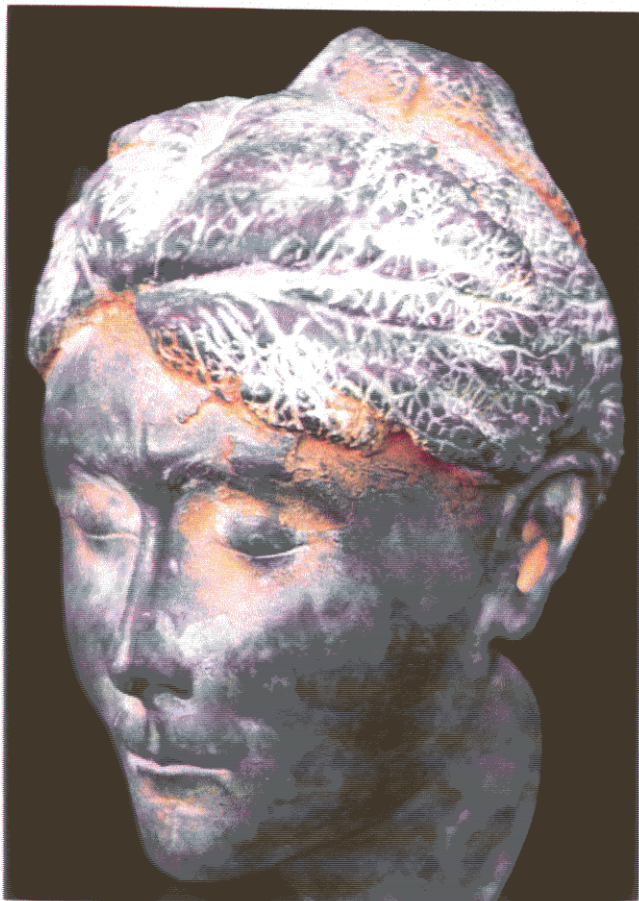


Resueltas las líneas estructurales, bien en forma de volúmenes, de suaves relieves diferenciados, o bien con grafismos, se comprueba que el texturado de la superficie no precisa seguir la dirección lógica; tanto con pocos toques insinuando mechones, como esmerándose en la elaboración de una riqueza visual a través de la textura, el resultado es igualmente mayor calidad expresiva y fresca.

El cabello que, al menos en el ser humano, no es un elemento vital, se ha convertido en parte integrante de la indumentaria del individuo, y en consecuencia, las licencias creativas pueden incluir un tratamiento con texturas ajenas a su configuración, sin parecer impropias ni restar realismo.

La prueba nos la proporciona la última de las cabezas, sobre la que volveremos en más de una ocasión durante esta investigación.

El recogido en forma de moño que presenta esta pieza,



se ha realizado con una textura vegetal. Se ha prestado especial atención en imitar los volúmenes y la forma externa de un peinado auténtico; o lo que es lo mismo, las líneas estructurales son totalmente verosímiles, de ahí que la textura no altere apenas la definición de esta obra como cabeza femenina.

La sensación de naturalidad que transmite el *cabello* de esta última pieza, es la mejor muestra de que estamos tratando con un elemento enteramente ornamental, que incluso denota cierta autonomía formal respecto a su soporte. No se requiere verosimilitud formal, tan solo respetando las líneas estructurales del propio modelo, conseguiremos transformar en herramienta creativa la cualidad que tienen los elementos orgánicos de sustituirse unos a otros con entera libertad expresiva.

2·SOPORTES ARTIFICIALES.

La mejora de técnicas y el descubrimiento de nuevos materiales sigue ocasionando pequeñas revoluciones casi diarias, como en su día lo hicieron la cerámica y las técnicas de fundición de metales. Decorar enseres, útiles o fachadas, hace tiempo que ha dejado de ser obligatoriamente desbastar el material, adaptarse a sus contornos o unir piezas diversas, para convertirse en una explosión de creatividad con muchas menos limitaciones.

·Objetos de uso cotidiano.

"Las sociedades primitivas... producen formas adecuadas porque su estructura es homeostática: las formas van elaborándose según surgen las necesidades...".²⁰ En estas sociedades, elaborar los objetos con la forma y la técnica con que se han heredado de los antepasados más recientes, resulta suficiente.

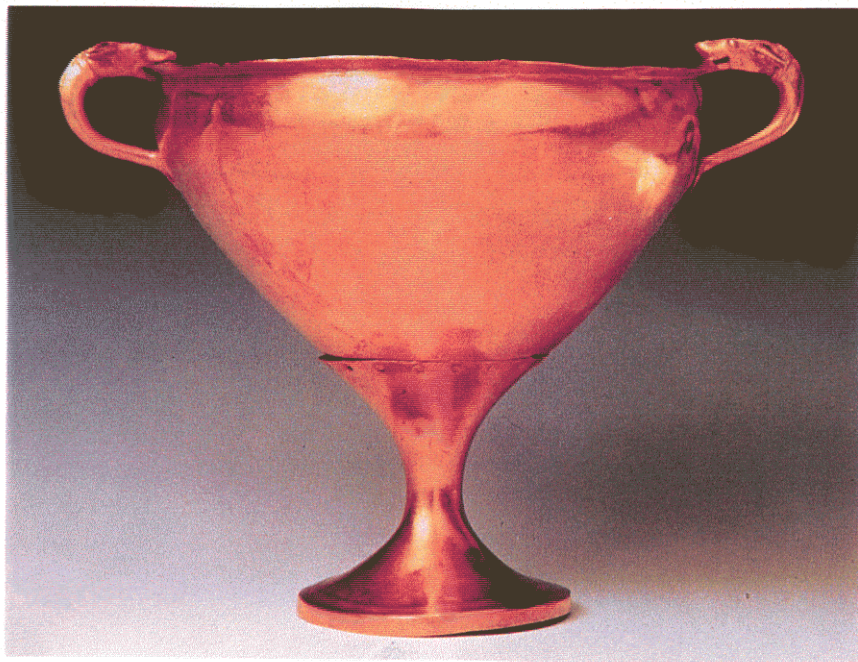
Los objetos que usamos habitualmente, a medida que se avanza en las técnicas de diseño industrial, necesariamente se adaptan mejor a la forma de la zona de nuestro cuerpo con la que entran en contacto. Los asientos curvan el respaldo orgánicamente, según la postura que haya de adoptar la columna vertebral, y los utensilios que usamos con las manos, rellenan el hueco de éstas a la perfección. Esto que parece tan razonable lo debemos a que el diseño, preocupado en gran medida por mejorar la calidad de manejo de los útiles, se enfrenta además a un público cada vez más exigente y menos propenso a conformarse con mediocridades. Aunque haya habido períodos en los que hemos sido, se podría decir, víctimas de diseños que no buscaban más que dar rienda

suelta a la expresión estética, sí que existen ejemplos a lo largo de la historia, sobre todo en los albores de la fabricación de pequeños objetos y en la cultura popular, que demuestran una manejabilidad perfectamente acorde con nuestra anatomía y nuestro gusto estético.

Si podemos tomar como verdadera la teoría que propone que las "venus" se hacían para ser llevadas en el hueco de la mano, hallamos en ellas un origen enteramente orgánico; el receptáculo que las ha de transportar, y que determina su forma, es orgánico. Sus voluptuosas sinuosidades parecen confirmar este hecho, siendo realmente capaces de adaptarse a la palma de la mano sin herirla, pues sus redondeces debían de ser agradables al tacto.

En alfarería, al tener entre manos una materia moldeable, donde las formas surgen de la oposición de una fuerza exterior a la superficie blanda del barro, las curvaturas de los dedos se imprimen invertidas sobre la misma, y éste a su vez, va admitiendo cuanto ordenen nuestros movimientos, hasta que se vence por sometimiento a las leyes de la gravedad. El hueco de la mano como herramienta, o bien como receptáculo, necesariamente tiene que dar origen a formas que sigan sus mismos patrones armónicos.

Los objetos con alguna funcionalidad y que manipulamos de manera habitual, son menos prolíficos en ornatos, o ajustan la forma de éstos en favor de una mayor comodidad. Todo cuanto no se adecúe a nuestra anatomía o cause algún tipo de molestia terminará siendo desechado, y sustituido por productos más prácticos. De ahí que generalmente los ornamentos se hallen en lugares de poco acceso, o mime-tizándose inmersos en la forma de asas, pomos y elementos similares.



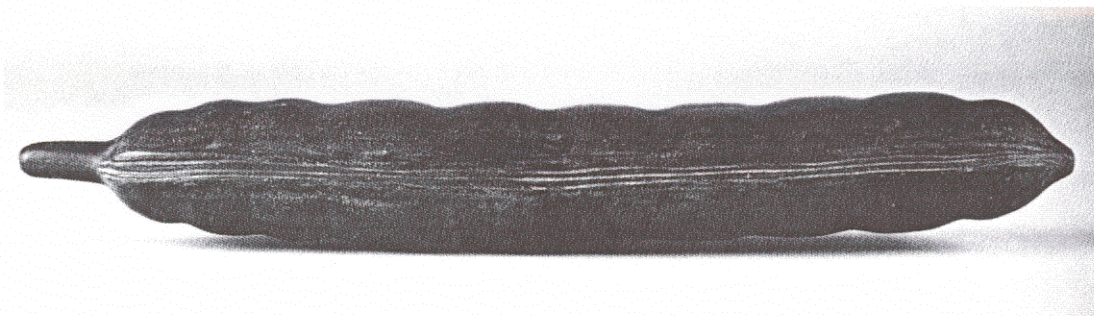
Copa de oro con asas en forma de cabeza de perro, finales del siglo XV a.C., Micenas.

Hacia mediados de 1700, Diego de Villanueva hace una serie de propuestas que hoy en día logran que esbocemos una leve sonrisa, pero aunque se refieran exclusivamente al resultado estético del objeto, no están faltas de razón: "Se suplica a los plateros, que cuando sobre la tapa de unas vinagreras, una olla, o tarrina de mesa... ponen por asa una alcachofa, o tronco de apio del tamaño regular, digo natural, no hagan a su lado una liebre de un dedo de extensión, una alondra asimismo del natural con un faisán de la cuarta o quinta parte de su natural tamaño... niños tan grandes como una hoja de parra... árboles cuyos troncos son iguales al de sus hojas... nuestro juicio común y grosero, nos lleva siempre a considerarlas como ridículas...".²¹ Actualmente no cuestionaríamos la falta de intencionalidad en la realización de dos o más formas, con diferentes proporciones y escalas en una misma obra. Cuanto mejor conserve el objeto su

utilidad práctica, y cuanto más ergonómicas sus formas, menos se enjuiciará su apariencia estética.

Precisamente en aquella época, con el rococó, se da una profusión de formas naturales; son estudios detallados de las líneas estructurales de los organismos vivos, que se introducen en todo tipo de objetos de uso cotidiano. Pero eso sí, parece que los modelos más complejos, las figuras que mejor acceden, en la realidad, al juego compositivo con sus formas, son las que más se prestan a adaptar sus perfiles a los de cualquier soporte. "Hacer esto sin pérdida de dignidad exige, en arte, un equilibrio comparable al del funámbulo" nos dice Siegfried Giedion.²²

En el arte popular también son frecuentes los objetos cuya decoración, o cuya forma exterior, claramente se inspira en útiles que originariamente fueron creados a partir de elementos hallados en el entorno natural, o bien, en modelos que en la naturaleza realizan funciones similares a las que se espera dispensen los objetos. Éstos son la versión manufacturada de aquellos a los que sustituyen; explotan sus características funcionales, y a veces no se desprenden de sus cualidades organico-formales, aun cuando éstas ya no sean necesarias. Se pasa de emplear, por ejemplo, calabazas huecas, a modelar vasijas con esta peculiar forma, para usarlas del mismo modo.



Vasija ceremonial. Cerámica, cultura Chimú, 1100-1450 d.C. En esta pieza se aprovecha la idea de hueco que propone la vaina, para copiar y extrapolar esta cualidad.

De este tipo de piezas, se llega posteriormente a copiar cualquier otro modelo de recipiente natural, basta con observar las infinitas propuestas que ofrece la naturaleza.

Hasta el total desarrollo de la industria, habría que asociar la producción de objetos de uso con una producción artesanal, popular, que no escindía el carácter útil del fin estético, era un todo indisoluble, no existía el "fin estético del objeto artístico como fin en sí mismo...".²³ De lo que debemos deducir que las aspiraciones, y los intereses artísticos en este tipo de manifestaciones tenían poco que ver con las metas del arte con mayúsculas.



Trompeta zoomorfa, cultura Mochica, entre el 100 a.C. y el 600 d.C.

·Soportes arquitectónicos.

Según diversos autores, los ornamentos, en su relación con la arquitectura, casi pueden describirse como una segunda piel que la cubre parcialmente ²⁴. De igual modo

sucede con la escultura, aunque su integración en aquélla ha sido más compleja, ciertamente ha vivido épocas gloriosas, donde su papel sobre los soportes arquitectónicos ha sido primordial. Parece que su dependencia mutua se desarrollaba con entera libertad cuando ambas tenían la misma finalidad e intereses.

Pero escultura y ornamento, han estado en perfecta consonancia con sus soportes arquitectónicos en más de una ocasión y bajo la influencia de diversas tendencias. El hombre renacentista para el que la realidad estaba hecha a su medida, adecuaba sus creaciones a los cánones que establecía para la figura humana, con la intención de "crear un arte a la medida de la realidad,... su realidad..."²⁵, un mundo en el que veía la extensión de sus propias proporciones.

Entre la morfología humana y la arquitectura, en mayor o menor grado, siempre se han fijado relaciones de medida y proporcionalidad: "...el concepto, ya transmitido desde la antigüedad, del cuerpo humano como modelo para la estructura orgánica de la obra de arte, incluída la arquitectura, (viene determinado) por la justa reflexión de que toda medida (pie, brazo, palmo) repite su origen en aquél".²⁶ Esto muchas veces no es otra cosa que fiel reflejo del narcisismo humano, que construye templos para su propia adoración.

Desde el respeto y conocimiento de las formas naturales, no podemos hablar de una imposición de cánones, sino de una valoración positiva de las armonías, producto de la observación y de la intuición. No se trata de la idealización de la forma, ni tampoco interviene el sentimiento que nos hace considerarnos capaces de mejorar todo lo presente, sino aquél que se sabe parte integrante de la naturaleza y que la toma como maestra.

La importancia que se ha concedido al cuerpo como medida de muchas cosas, ha dado lugar a gran cantidad de comparaciones, en términos que parecen mostrar el carácter

orgánico de los sujetos, aunque no se trata más que de giros lingüísticos tan singulares como el proferido por Sebastiano Serlio: "...porque las piedras labradas son la carne, y la mam-postería o rypiación son los huesos que lo sostiene...".²⁷

Meros espejismos que nos obligan a avanzar nuevamente en el tiempo, para hallar ese sentimiento orgánico que buscamos. A nuestro juicio, una de las más bellas metáforas, y que se han utilizado con entera propiedad, ha sido designar como epidermis ²⁸ al conjunto de espacios y volúmenes de las construcciones modernistas, dejando patente el carácter orgánico-viviente perseguido por cantidad de artistas de la época.

Según nuestro modo de ver y sentir la forma orgánica, y este abogar por la manera de adoptar sus estructuras y reproducir sus características, sentimos satisfacción analizando el gran auge que adquiere con el modernismo, introduciéndose en la arquitectura a través de la génesis de sus edificaciones y de los ornamentos. Esa comprensión de la forma orgánica casi posibilita la vivificación de los diseños sobre la mesa del estudio para actuar sobre sí mismos y sobre sus soportes.

Durante esta época se desarrolla la figura del escultor especializado en detalles ornamentales para la arquitectura, el "modelista".²⁹ Esto favorece la proliferación de fachadas ornamentales además de ornamentadas, que parecen enteramente haber sido modeladas en barro en el estudio del escultor: "...piedra modelada como barro, sin pensar en ninguna exigencia constructiva del material."³⁰ El arte "tectónico" del adorno, esto es, "el empleo y disposición de los ornamentos según ciertas reglas que resultan del desarrollo técnico y de la estructura de los objetos a adornar"³¹, parece en este momento fundir sus postulados en un único concepto basado en la comprensión de la naturaleza. "Desde el punto de vista puramente decorativo, las formas inspiradas en

motivos biológicos encuentran pleno desarrollo en el siglo XIX...".³²

Esta inspiración orgánica, característica durante el modernismo, como hemos mencionado en más de una ocasión, se efectúa frecuentemente según las propias directrices de la naturaleza, traducéndose tanto en reproducción de formas como de leyes de formación, permitiendo que la organicidad se instale en la totalidad del espacio disponible, expresando un "...deseo de sacrificar el plano al espacio orgánico...".³³

Resulta complejo determinar si nos hallamos frente a esculturas habitables o construcciones que sobre su piel reúnen atributos propios de todas las artes.

Con tanta pasión describe Oriol Bohigas la cripta de la iglesia de la colonia Güell de Gaudí, que sentimos la necesidad de transcribir su comentario: "...es la obra más importante del maestro y quizás, una de las piezas fundamentales de la arquitectura del siglo XX. Nunca obra alguna ha adquirido un tal dinamismo orgánico;... nunca la arquitectura se ha integrado hasta tal punto en la naturaleza, en la vida, en lo estrictamente geológico que brota directo de la tierra."³⁴

El mismo Bohigas pretende que nos percatemos de algunos detalles como, por ejemplo, los equinos de los capiteles de la plaza cubierta del parque Güell, que parecen sucumbir al aplastamiento que sufren, por el peso de la techumbre, aboyándose cual masa blanda. En este momento se nos inunda la mente de estos pensamientos: "piedra como barro", emulación de los procesos naturales, comportamiento orgánico de la forma, vivificación de la forma, forma orgánica.

-
- 5.1.Véase *La vida de las formas y elogio de la mano*, Henri Focillon.
- 5.2.*Diseños de repetición*, Peter Phillips/Gillian Bunce, pp. 6-14.
- 5.3.*Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*, Matila C. Ghyka, p. 22.
- 5.4.R. Schmutzler, en *Reseña y catálogo de la arquitectura modernista*, Oriol Bohigas, p. 258.
- 5.5.*Abstracción y naturaleza*, W. Worringer, p. 69.
- 5.6.*Problemas de estilo*, Alois Riegl, p. 28.
- 5.7.*El poder de los límites*, Gyorgy Doczi, p.1.
- 5.8.*Visión artística y visión racionalizada*, Hans Daucher, p. 38.
- 5.9.*El poder de los límites*, György Doczi, p. 8.
- 5.10.*Abstracción y naturaleza*, W. Worringer, p. 67.
- 5.11.Véase *Oscilaciones del gusto*, Gillo Dorfles.
- 5.12.*Estilo y naturaleza*, Javier Arnaldo, p. 140-141.
- 5.13.Véase discurso leído ante la R.A. de BB.AA. de San Fernando, Salvador Amós.
- 5.14.*Earthworks-Land art. Una dialéctica entre lo sublime y lo pintoresco en Arte y naturaleza*, Javier Maderuelo, p. 99.
- 5.15.*El hombre y sus símbolos*, Jung, p. 215.
- 5.16.Véase *El problema de la forma en la obra de arte*, Adolf von Hildebrand.
- 5.17.Max Ernst en una carta, haciendo alusión a Giacometti y a sí mismo, *El hombre y sus símbolos*, Jung, p. 234.
- 5.18.Hay quien incluso considera natural que las páginas de un libro se muevan por la acción del aire, o una retícula de alambre por su desarrollo creciente, etc. Véase *Arte y naturaleza* de M^a Elena Ramos: "Pienso que lo natural es incorporar el elemento viento, señalar un camino de tierra...".
- 5.19.*Sociedades, pueblos y culturas*, Pío J. Navarro, p.56.
- 5.20.*Teoría de la sensibilidad*, Xabier Rubert, p. 509-510.
- 5.21.pp. 14-15 de *Papeles Críticos de la Arquitectura*, Real Academia de BB.AA. de San Fernando, Madrid 1973, facsímil, en *Arquitectura y Ornamento*, Margarita Fndez. Gómez.
- 5.22.*La mecanización toma el mando*, Siegfried Giedion, pp.324-325. El autor establece analogías formales entre una raíz de árbol erosionada por el agua y objetos de estilo rococó, ilustrando perfectamente la libre pero fiel interpretación que los artistas de la época hacían de la naturaleza.
- 5.23.*Ornamento y demonios*, Carlos Silva, p. 31.
- 5.24.Véase, por ejemplo, p. 107 de *Arquitectura civile* de Francesco Milizia, en *Arquitectura y ornamento*, Margarita Fndez. Gómez, p.128:

"...los ornatos, los cuales son a la arquitectura, como las telas a la escultura".

5.25. *Teoría de la sensibilidad*, Xabier rubert, p. 31.

5.26. *La literatura artística*, Julius Schlosser, p. 151.

5.27. Sebastiano Serlio en *Arquitectura y ornamento* de Margarita Fndez. Gómez.

5.28. *Reseña y catálogo de la arquitectura modernista*, Oriol Bohigas, p.154.

5.29. Idem, p.107.

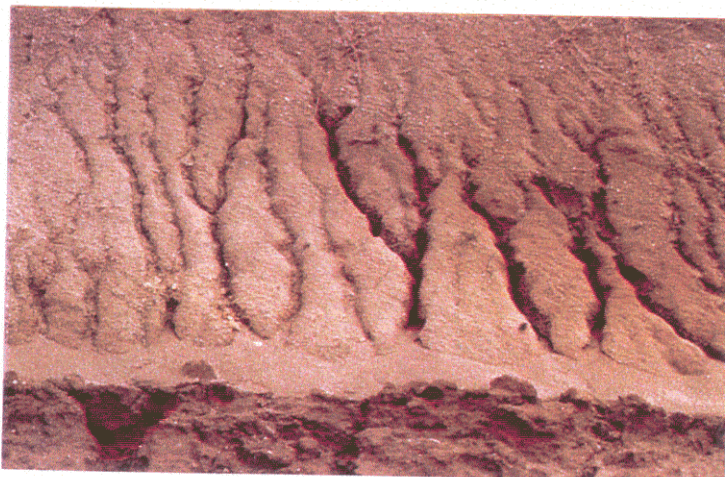
5.30. Idem, p.156.

5.31. *Problemas de estilo*, Aloïs Riegl, p. 70.

5.32. *El jardín como laboratorio o una geometría natural*, Jesús Mari Lazcano, *El jardín como arte*, Javier Maderuelo, p. 73.

5.33. *Reseña y catálogo de la arquitectura modernista*, Oriol Bohigas, p.149.

5.34. Idem, p. 158-160.



"La naturaleza es en el arte norma para el hombre".

A.W. Schlegel.

ABRIR CAPÍTULO 6





ABRIR CAPÍTULO 5

PROCEDIMIENTOS Y NUEVAS PROPUESTAS.

"... las destrezas técnicas se deben al hábito más que a la inteligencia".¹

Resulta fácil imaginar que cierto tipo de prácticas, como la impresión de las texturas que proporciona la naturaleza, en manifestaciones artísticas de diversa índole, vayan ligadas en gran medida a la carencia de medios; frecuentemente se pretende una inmediatez de resultados de efecto decorativo. La introducción de herramientas de uso más específico cada vez, la experimentación con nuevos materiales, y la creación de inventos mecánicos capaces de sustituir la intervención directa de la mano del hombre y su fuerza física, han conseguido ampliar enormemente las posibilidades de la escultura y las técnicas ornamentales en general. A veces las técnicas no mitigan suficientemente las dificultades, ni aminoran la laboriosidad que conllevan algunos ingenios, aunque por otro lado, sí pueden satisfacer perfectamente las necesidades plásticas, exprimiendo toda la capacidad expresiva de los motivos empleados.

Los apartados que se detallan en este capítulo, responden a las inquietudes expresivas y técnicas que surgen, desde el punto de vista de un escultor, tras observar las formas adoptadas por los elementos orgánicos en las obras de artistas precedentes, cuya motivación eran los modelos naturales. Analizar la adaptación de todo tipo de formas orgánicas a los soportes donde se han usado habitualmente, por sus cualidades ornamentísticas, consigue que afloren

numerosos interrogantes y ocurrencias. Éstos se han desarrollado desde la óptica escultórica, por un lado, en forma de descripciones de piezas de diversa procedencia, y por otro, a modo de elaboración de correcciones y propuestas, en favor de lo que creemos es acentuar los valores expresivos en las obras de carácter orgánico.

La mayoría de los estudios que exponemos sitúan los motivos orgánicos, bien sobre superficies curvas (con volumen tridimensional), bien inscritas en márgenes igualmente curvos, lo que justificamos también desde la expresividad escultórica, pues los proyectos de trabajo que de ellas se derivan se nos antojan especialmente sugerentes. Tienen además el cometido de continuar describiendo el paralelismo que desde un primer momento tratamos de hallar entre el carácter orgánico de las formas y las curvas.

El primer apartado, *Proceso cerámico*, es una breve argumentación que pretende excusar nuestra predilección por las técnicas cerámicas; proceso que se ha usado repetidas veces para materializar estudios prácticos expuestos en esta investigación.

El siguiente apartado, *Volúmenes semiexentos sobre soporte curvo*, describe la imperiosa búsqueda de espacio vital, en aras de ganar expresividad ornamental, que manifiestan los motivos orgánicos a pesar de su inevitable dependencia de un soporte.

En *Deformaciones estructurales y anatómicas*, se muestra que la adecuación de las formas orgánicas a una superficie, motiva que aquéllas alteren su morfología, apartándose en ocasiones de la posibilidad de existencia como ente real, bien por el contorno impuesto por el material empleado, bien por límites compositivos, o bien, porque el propio modelo suscita determinadas maneras de construir con su estructura.

El apartado *Deformación perspectiva, emplazamiento y soporte*, surge para tratar de establecer si trabajar las formas

en función del emplazamiento futuro de las obras, o de la superficie del soporte, va en detrimento o en favor de la expresividad orgánica de las mismas.

Continuamos profundizando en una problemática similar en *Distorsiones ópticas, aplicaciones y su corrección*, para advertir al escultor, de principios que pueden suponer una dificultad en la realización de los proyectos y que se pueden evitar, o cuya acentuación puede incluso derivar en soluciones altamente plásticas.

En *Condicionantes orgánicos para una composición adaptada al soporte curvo*, detallamos diferentes posibilidades compositivas sobre soportes curvos, en función de una mayor comodidad y efectividad en la creación de diseños ornamentales y también, en función de las propias características que podemos observar en las leyes de formación y crecimiento de los modelos reales.

Cerrando el capítulo, en *El apretón como procedimiento*, desgranamos las ventajas del barro como material definitivo, en su faceta como perfecto conservador de huellas naturales, ayudados por la inestimable cualidad que poseen las formas y maneras naturales de inspirarnos como escultores.

1-PROCESO CERÁMICO.

"Símbolo de la unión del principio meramente receptivo de la tierra con el poder de transición y transformación de las aguas, la plasticidad del barro queda orgánicamente moldeada por las manos...".²

Centrándonos en descripciones con menos carga poética, deberíamos comenzar diciendo que una materia tan amorfa y moldeable como es el barro, adquiere cierta inmor-

talidad mediante el proceso de cocción. Parte de lo que nos muestra al barro, como un material enteramente orgánico, desaparece con este procedimiento; pero las ventajas son que podemos, nunca mejor dicho, petrificar, o bien, congelar cual fotografía, sus fases más receptivas y vivas, sin otra mediación salvo la del fuego.

"...la cerámica, uno de los elementos mejor conocidos de las culturas antiguas por su masiva producción y resistencia... se cuenta entre los adelantos técnicos que acompañaron al desarrollo de las actividades agropecuarias y se ha convertido en legado arqueológico fundamental para el reconocimiento y la datación de las culturas."³ Los fragmentos cerámicos más antiguos hallados en la península ibérica datan del 6000 a.C., provienen del abrigo de Verdelpino y corresponden a la época neolítica. Son pequeñas piezas sin decoración; para descubrir algún tipo de incisión o impresiones, dentro de la península, tendremos que esperar al 3200 a.C.⁴

Un arte tan popular como la cerámica, con tanta tradición, recupera su importancia con el nacimiento del modernismo, momento en el que experimenta una gran divulgación. Se redescubren técnicas y se instauran otras como el mosaico, en todas sus variedades, para adaptarlo a la decoración arquitectónica, entroncando, en ocasiones, con la pintura y la escultura. Gran cantidad de dibujantes, pintores y escultores de la época, se volcaron en estudiar y usar técnicas artesanales de toda clase.⁵

En esta investigación, el proceso cerámico se trata desde una profunda admiración por la capacidad que posee de conservar la organicidad de las obras, defendiendo sus particularidades como ventajas, ante las mejores y más innovadoras técnicas de producción de piezas artísticas. El barro, durante su utilización, descubre su faceta más orgánica,

reflejando la querencia por cuanto le es afín, conservando para la posteridad las huellas dactilares de artesanos y escultores de otras épocas. No es un material vivo, como lo pueda ser la madera, pero sí está sometido a las mismas leyes que son propias de cuanto estimamos producto de la naturaleza; además, el hecho de modelar con las manos, inevitablemente lo acerca más aún a resultados que podemos denominar orgánicos. El hueco de la mano necesariamente imprime curvaturas naturales al contorno de las obras; todo escultor sabe lo laborioso que es deshacerse de los baches que dejan los dedos en las obras realizadas en arcillas de todo tipo, salvo que nos ayudemos de herramientas específicas.

A principios de los años '20, Jay Hambidge, erudito estadounidense, estudió en profundidad lo que creyó eran "avanzados conocimientos de aritmética y geometría", en las armónicas proporciones de la cerámica clásica griega y de sus maestros egipcios. Desde entonces, el estudio de cantidad de muestras arqueológicas y etnográficas de toda índole, incluso de piezas que preceden "en mil años el florecimiento de la aritmética y la geometría clásicas griegas", ha arrojado datos donde se comprueba que la coincidencia de patrones en unos y otros es notable.⁶

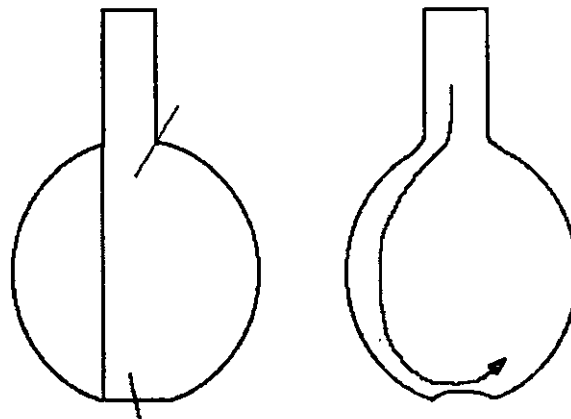
Si somos parte de la naturaleza, cabría decir que cuanto más precarios los métodos de trabajo, cuanto más simples o artesanales, como ya comentábamos en el capítulo 3, más cerca nos hallaremos de aquellas *maneras* naturales que hemos nombrado repetidas veces. Son métodos que consiguen que texturas, patrones naturales y curvas, parezcan inherentes al elemento *barro*. La investigación en las técnicas cerámicas, y el desarrollo de formas inspiradas en el mundo orgánico, nos remiten una y otra vez al concepto *curvas*.



manifestando su afinidad por cuanto se somete a las fuerzas naturales, esas que tan pronto regulan todo con armonías que se someten a la disciplina de la matemática, como esas otras, que muestran su lado más caótico y rebelde.

Enfocando el presente tema desde el punto de vista técnico, hemos comprobado cómo en las piezas cerámicas, los planos rectilíneos, los asientos planos, y los ángulos sin refuerzos, son bastante delicados y muestran una tendencia a romperse tanto durante el secado como en la posterior cocción.

Si el fondo sobre el que apoya, pongamos por ejemplo, una tinaja, lo hundimos y curvamos con un leve golpe, mientras la humedad del barro aún lo permita, sobre todo cuando se trabaja con piezas cuyo tamaño supone un peso de cierta consideración, eliminaremos el riesgo de roturas en esta zona. Cuanto mayor sea la curvatura (al menos en la configuración de las uniones internas), de los encuentros de planos diferentes, el resultado será similar al que producen las pechinas de una cúpula que, como sabemos, reparten el peso de ésta eliminando tensiones que la podrían hundir. ¿Cuántas veces se ha visto en los organismos tanto vegetales como animales, que las estructuras de formación se resuelvan con ángulos de 90 grados, o con perfectas líneas rectas?



De los estudios que se presentan en esta investigación, los que se han elaborado mediante técnicas cerámicas, tienen unos 60-70 cm. de longitud en su medida mayor. Son trabajos para los que se han usado generalmente pastas refractarias muy chamotadas (mezcladas con arenas refractarias que favorecen la resistencia ante las roturas), en los trabajos más problemáticos, esto es, en los más gruesos, o de mayor tamaño y por tanto más pesados; y se han empleado greses finos y arcilla roja, en los trabajos cuyo tema exigiese mayor sutileza, correspondiendo éstos además a piezas de menor envergadura. Las obras más grandes tienen todas hueco el interior, poseen salida de aires, y van reforzadas por su cara interna con churros, bandas y placas que soportan el peso y reparten las tensiones, tanto en el proceso de secado como durante la cochura.

2-FORMAS SEMIEXENTAS SOBRE SOPORTE CURVO.

Para hallar las primeras muestras de volúmenes que parecen querer dejar atrás la superficie que les sirve de soporte (relieves que quieren evolucionar hacia formas más tangibles, lejos de planteamientos en los que priman los problemas de la representación de la perspectiva), quizá debamos remontarnos a los bisontes de Altamira, donde en palabras de Giedion "se demuestra la capacidad del artista magdalenense para descubrir la vida latente en las excrecencias accidentales de la roca y darles forma".⁷

Existen numerosas maneras de abordar el abandono del plano base, o lo que casi es lo mismo, de continuar manteniendo el contacto con éste.

Las figuras, también de bisontes, de la fotografía que mostramos a la derecha, necesitan aún del suelo para mantenerse en pie. Realizados en un material blando como el barro, parecen reflejar la dificultad técnica que supone despegarse del suelo.



Bisontes en posición de cópula. Arcilla sobre roca, paleolítico, Francia.

En la pieza siguiente, ésta dificultad queda ya muy lejana, y se ha convertido en cualidad expresiva. Se trata de un vaso de oro, realizado hacia el 1000 a.C., procedente de la zona sudoeste del mar Caspio.



Vaso con bajorrelieves y cabezas exentas, realizado en oro. Iraní, hacia el 1000 a.C.

Sobre su superficie presenta unos delicados relieves de gacelas, cuyas cabezas, totalmente exentas, han sido modeladas aparte y añadidas al vaso con posterioridad, lo mismo que los cuernos y las orejas, piezas adheridas a la cabeza en la última fase del proceso, logrando salvar así las dificultades técnicas.

Podemos permanecer contemplando como dificultades de origen exclusivamente conceptual o técnico, a este largo proceso de desprendimiento de las esculturas del fondo, para mostrarse como piezas exentas, o bien, tratar de desvelar el atractivo que posee esta interdependencia cuando así se manifiesta.

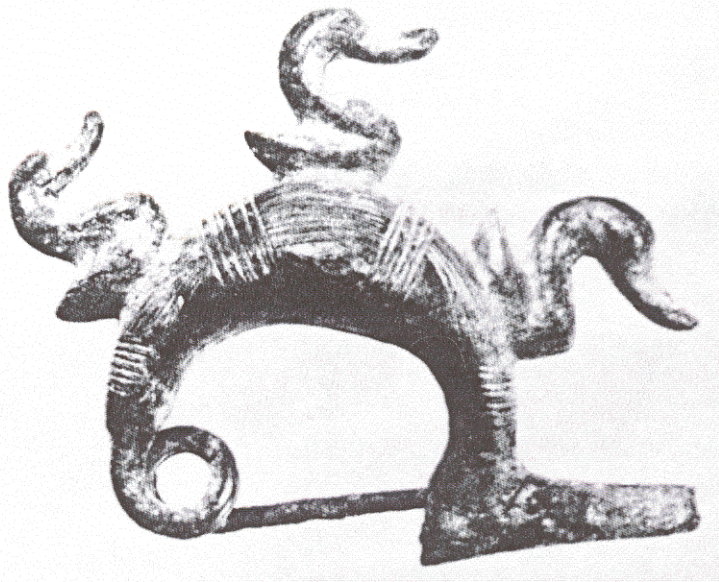
Esta transición, de un estadio a otro, también se refleja en otros ámbitos. Las leyes de la perspectiva que dominan sobre el espacio y las figuras planas adosadas a éste, pierden importancia cuando las formas adquieren tridimensionalidad; entonces ya no se representan, sino que pasan a ser parte de las mismas.



Adormideras sobre un elemento arquitectónico ornamental. En ningún momento se descubren reducciones espaciales que traten de representar la perspectiva real de las formas; las hojas están tratadas como si fuesen elementos exentos, adheridos a un plano y la cápsula que alberga las semillas aparece rebanada y adosada a la superficie. El ritmo curvo que marca el soporte vivifica la forma hasta conseguir arrancarla del plano, enrollándose en su parte superior, en sentido inverso a la dirección de curvado. Cementerio de S. Isidro, Madrid.

Casi la totalidad de los ejemplos que se analizan en esta investigación, permanecen exentos del sometimiento a leyes matemáticas, de perspectiva o de proporciones exactas; y subsisten perfectamente en un terreno que media entre el relieve y la escultura, pero en el que muestran la relevancia que posee el plano sobre el que se desarrollan, porque sin éste la mayoría de las veces no existiría la posibilidad de ornar. Pueden ser *relieve*, adosados a su soporte y manifestándose con escaso espesor, y pueden ser *vivificación* de la forma, sujetándose al plano, pero existiendo en parte ya fuera de él.

Fíbula con patos. Bronce fundido. Villanova, Italia. Entre el 800 y el 600 a.C.



Podemos encontrar entonces, diseños que en su búsqueda de espacio vital, en persecución de mayor expresividad ornamental, habitan sobre sus soportes sin revelar prácticamente influencias formales o técnicas, derivadas, por ejemplo, de la curvatura de éstos.

Detalle de las garras de un ave, capitel ornamental. Cementerio de S. Isidro, Madrid.



Gracias al sentido común, se hace cada vez más difícil hallar volúmenes semiexentos sobre superficies de objetos funcionales (recuérdese: "...callos renacentistas, barrocos y rococós gracias a los pomos de las puertas...", cita 3.24). Este tipo de creaciones son cada vez menos prolíficas en ornatos, sacrificándose los mismos, en aras de una mayor comodidad a la hora de tener que manipular aquéllas.

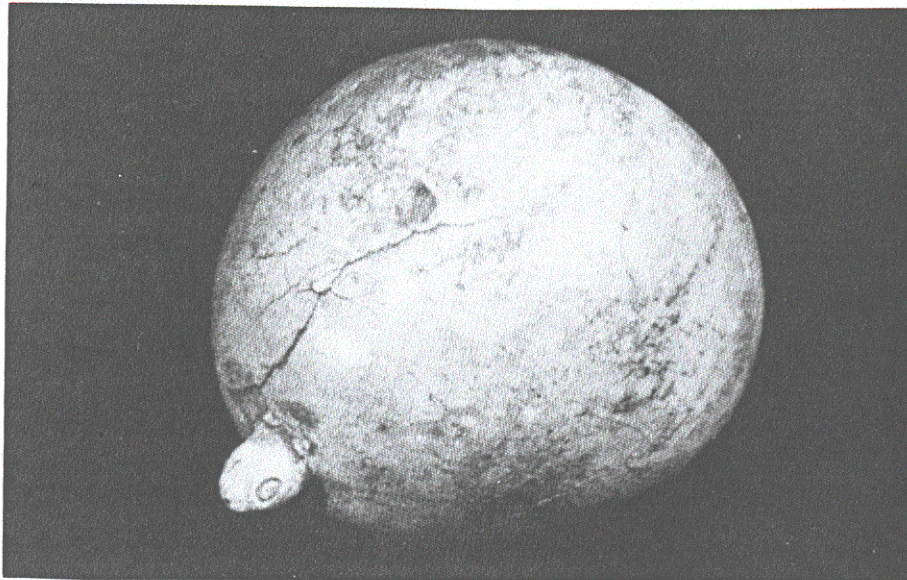


Vaso de arcilla con decoración de bajo a altorrelieve. Podemos ver que incluso el asa posee ornamentación, lo cual es poco adecuado para una utilización cómoda de este recipiente. Corinto, período romano.

Aquellos objetos que no han de manejarse con asiduidad, o las superficies ornamentadas que permanecen en lugares inaccesibles, se les consiente, también hoy en día, jugar con el salto al vacío, en persecución de efectos más expresivos, más sombras que aproximen los motivos al mundo de lo tangible.

3-DEFORMACIONES ESTRUCTURALES Y ANATÓMICAS.

Cuando los temas artísticos se basan en figuras animales y vegetales, y éstos se apartan de la "posibilidad orgánica"⁸, es decir, su existencia como ente real, viviente, dista de ser verosímil, salvo que la causa parezca justificada (la intención puede ser conferir mayor énfasis a un mensaje), se produce una sensación de incomodidad en su percepción, puesto que son formas que no pueden etiquetarse fácilmente. No son figuras fantásticas, no son reproducciones fieles de los modelos, en realidad, más que haber tenido un modelo, lo que tienen es un cometido. Asistimos entonces a lo que denominamos deformaciones, que salen a la luz por "comparación de lo que es con lo que *debería ser*". ⁹



Sello de piedra con forma de tortuga, Anatolia o Irán, anterior al 400 a.C. En la parte inferior tiene tallada la silueta de otro animal, que probablemente se usaría para ser estampado sobre planchas de barro. La medida mayor tiene 5,3 cm., de lo que se deduce que el exagerado ensanchado de la superficie, correspondiente al caparazón, posiblemente responda a razones de utilidad, ampliando así el espacio disponible para sostenerlo en la mano y darle utilidad.



A la izquierda puede verse un detalle de un relieve rupestre, sasánida, de principios del siglo VII. Los jabalíes se suponen corriendo por entre plantaciones de cereales, aunque este hecho tan solo se indica con la representación de unos pocos ejemplares sueltos de las plantas en cuestión, para no traslapar las figuras de los animales. Al tratarse de plantas cuya configuración casi se limita a una fina caña, de la que nacen algunas hojas, resultan técnicamente complicadas de resolver, si se decide mantener su verticalidad y su delgadez, que las convertiría, al menos en alguna zona, en un elemento casi exento. De ahí, como se puede apreciar, que se haya optado por arquear su forma apoyándola sobre las curvaturas de los cuerpos de los jabalíes. Las únicas cañas que

se salvan de esta *torpeza*, son las que se doblan por efecto de la carrera, al ser atrapadas entre el pecho y la pata delantera izquierda del animal situado detrás (en la fotografía, más arriba). Las demás casi semejan escarificaciones sobre los cuerpos de los animales, adaptándose, a la perfección, a su soporte orgánico.

Hemos hecho una introducción al tema de las deformaciones, con ejemplos donde éstas se derivan de la funcionalidad y de la "torpeza fecunda" pero, indudablemente, muchas culturas, como se ha comentando en más de una ocasión, tienen diversas razones para permitir que las figuras denoten transformaciones estructurales o anatómicas. Dejan-

do al margen las que están causadas por un desconocimiento exhaustivo de la configuración del motivo elegido, y destacando solo aquellas que se producen por conceder mayor importancia a la composición, exprimiendo al máximo su vertiente decorativa, podemos descubrir innumerables tallas en ramas o troncos, en huesos o en defensas de animales, donde se ha impuesto el tema a la forma, sin prescindir de un aprovechamiento máximo de los contornos y las características del soporte. De esta manera es fácil encontrar elementos decorativos que rellenan los huecos que quedan entre la figura principal y la superficie del material ¹⁰; o una figura menor o deforme, obligada a existir donde apenas cabe; o extremidades de figuras antropomorfas o de animales que se estiran, doblan o retuercen, de las maneras más extrañas por falta de espacio, con tal de no ser omitidas. Riegl, cuando habla de la representación del loto sobre la superficie de una columna, es decir, a modo de capitel, observa que su forma ya no corresponde exactamente al modelo natural, sino que adquiere un contorno acampanado, cuya existencia debe achacarse a "su paso por la escultura en material duro" (la piedra).¹¹

Habría que hacer mención también de que la planta y sus diferentes componentes, no se ha expuesto tanto a deformaciones, gracias a que se han utilizado de ella generalmente las vistas más simples, muchas veces frontales y se han eliminado frecuentemente los elementos que pudieran producir asimetrías notables, estilizándolas. Además, al observador profano le resulta más sencillo descubrir deformidades esencialmente entre representaciones de motivos animales y antropomorfos, debido a que el alargamiento de la forma en un motivo vegetal, daría lugar a lo que podría parecer perfectamente otra especie o variedad (por una simple transformación en la red de coordenadas aplicada a la forma, como se verá más adelante).

Mientras que la vista más representativa de un animal nos lo muestra generalmente de perfil, la planta puede proyectar una imagen circular, plana y de perfecta simetría radial (como en la flor), de este modo, los problemas que habitualmente derivan en cambios estructurales se ven enormemente disminuidos.



Ventana doble, tallada en piedra, estilo visigótico, Museo Arqueológico de Córdoba.



Fachada de la iglesia de San Agostino por Petrasanta, 1479-1483. Roma.

La parte de la planta que constituye la excepción a la regla es el tallo. Al ser éste el elemento que relaciona los

demás componentes de la planta entre sí, se ha visto obligado a aceptar el papel de mediador lineal geométrico, "capaz de revestir todas las formas curvas y enrolladas que sirven de base"¹², soportando casi en soledad el peso de la carga rítmica de las composiciones vegetales (véanse las fotografías de las pp. 142 y 145).

La "torpeza fecunda", anteriormente aludida, que Siegfried Giedion pone en boca de G. H. Luquet, como explicación para el origen de algunas representaciones del hombre prehistórico en la curvatura de la pared ¹³, los fines expresivos y los simbólicos, han sido motivo para la casi reinención de la configuración anatómica o estructural de los modelos orgánicos empleados. No trataremos en este apartado las deformaciones que respondan a fines retratísticos de casos verídicos, más propios para descripciones de la historia de la medicina.

Evidentemente, las deformaciones de los motivos no destacan solo en el ámbito compositivo u ornamental de las representaciones artísticas. La transmisión de un credo, de un lenguaje simbólico, o de algún tipo determinado de información, utiliza las formas con entera voluntad formal. Podríamos mentar a modo anecdótico, unas figurillas denominadas volterranas (en las cuales algunos autores han querido ver la fuente de inspiración para la obra de Giacometti), cuyo excesivo alargamiento vendría motivado por su carácter de amuleto propiciatorio, en la creencia de que acelerarían el crecimiento de los niños a los que se designaban, al mismo tiempo que alejaban los espíritus malignos.¹⁴ Otro caso es también el de las representaciones artísticas de animales pecniformes, así llamadas por presentar la peculiaridad de poseer multitud de extremidades que les proporcionan forma de peine. La peculiar malformación, nos sugiere que pueda

representar la carrera, tal y como encontramos actualmente en las viñetas de los cómics, o también, recordando la experiencia de una niña de cinco años que aunque sabía perfectamente que las vacas son animales cuadrúpedos, dibujó una quinta pata bajo el vientre, porque compositivamente parecía faltarle algo. Por citar otro ejemplo, también los leones alados asirios, tratando de representar dos vistas en una, se vieron obligados a tallar cinco extremidades para cada ejemplar. Aunque estos casos son más bien aislados, y desde luego, conscientes e intencionados, que no inevitables.

Retomando el tema desde el punto de vista de la expresividad escultórica, comprobamos que la importancia plástica y simbólica que se ha concedido siempre a la cabeza, consigue que en ella se concentren casi todos los esfuerzos compositivos; una vez que se ha resuelto esta parte, todo cuanto la rodea puede llegar a ser accesorio, o puede incluso confundirse con la materia (como veíamos también en *Jerarquías en la representación*).

Ésta no es una práctica nada ajena a nuestros días. Muchos artistas, o jóvenes creadores, ante la falta de material, optan consciente o inconscientemente, por imprimir un giro extraño a los motivos, o bien, resuelta la parte principal, envuelven sin contornos muy definidos todo aquello que resulte secundario, devolviéndolo al plano.

Las deformaciones anatómicas son, por tanto, una característica presente entre piezas que intentan adaptar su forma a la del material o soporte. Recordemos nuevamente, por ejemplo, esas tallas africanas que sufren una torsión por efecto del curvado del marfil, o las que se comprimen o ven cómo se alargan las extremidades de sus figuras, porque su forma no puede existir fuera de los márgenes del tronco o rama donde se enmarcan.



Cabra montesa irlandesa. John Bernard Flannagan. Granito y aluminio. 1941. Véase el forzado giro de la cabeza y la total falta de pecho. Solo los cuernos, realizados en aluminio, escapan a la forma impuesta por la piedra, al haber sido añadidos con posterioridad.



Pero aparte de las composiciones que nos impone la forma de la materia prima empleada, también deformamos los motivos cuyos soportes hemos fabricado.

Paleta votiva egipcia. Período protodinástico, hacia el 3100 a.C. Esquisto labrado. La hendidura circular donde se machacaba el estibio, la rodean dos leonas que entrecruzan de forma simétrica sus cuellos, exageradamente alargados, para lograr

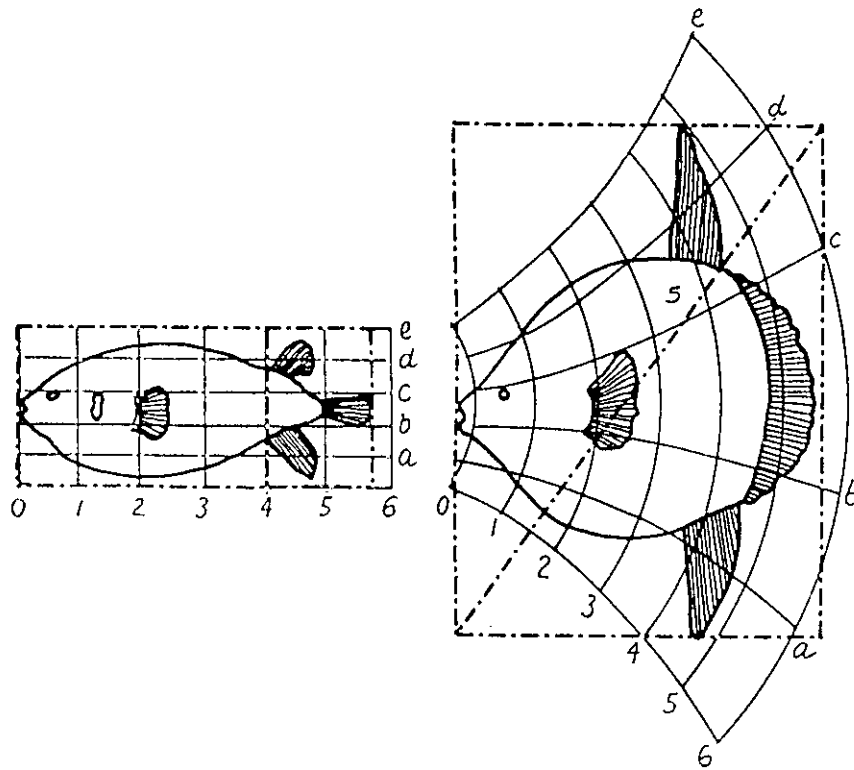
La talla que vemos en la fotografía siguiente, corresponde a la figura de un perro contorsionado, que realmente necesitaría aquella quinta extremidad que se adjudicó a la vaca, por la medida que se había dado al cuerpo en el dibujo. La exagerada torsión a la que se ha visto sometido, para convertirse en una forma ornamental sin principio ni fin, inscrita perfectamente en los bordes circulares de la composición, le ha aportado aproximadamente dos cabezas más, de la longitud que tendría como ente verosímil. Aunque la expresividad y la belleza obradas con la adaptabilidad circular de la línea del lomo, consiguen que haya merecido la pena apartar a esta representación de una fidelidad anatómica.



Detalle ornamental de la iglesia de Loire. Probablemente del siglo XII.

Llegados a este punto, nos parece de interés comentar la "teoría de las transformaciones" de sir D'Arcy Wentworth Thompson, a la que alude György Doczi: "Con la ayuda de esta teoría se puede ver que la forma de una especie deriva

de la otra relacionada. Ese distinguido autor derivó, por ejemplo, de la forma muy común del pez puercoespín (*Diodon*), en el gráfico la figura situada a la izquierda, la forma de un pez sol (*Orthogoriscus mola*), a la derecha, transformando la red de coordenadas en ángulo recto donde se trazó el primero, en una red correspondiente, pero deformada y de líneas curvas, donde se encuadra el segundo." ¹⁵



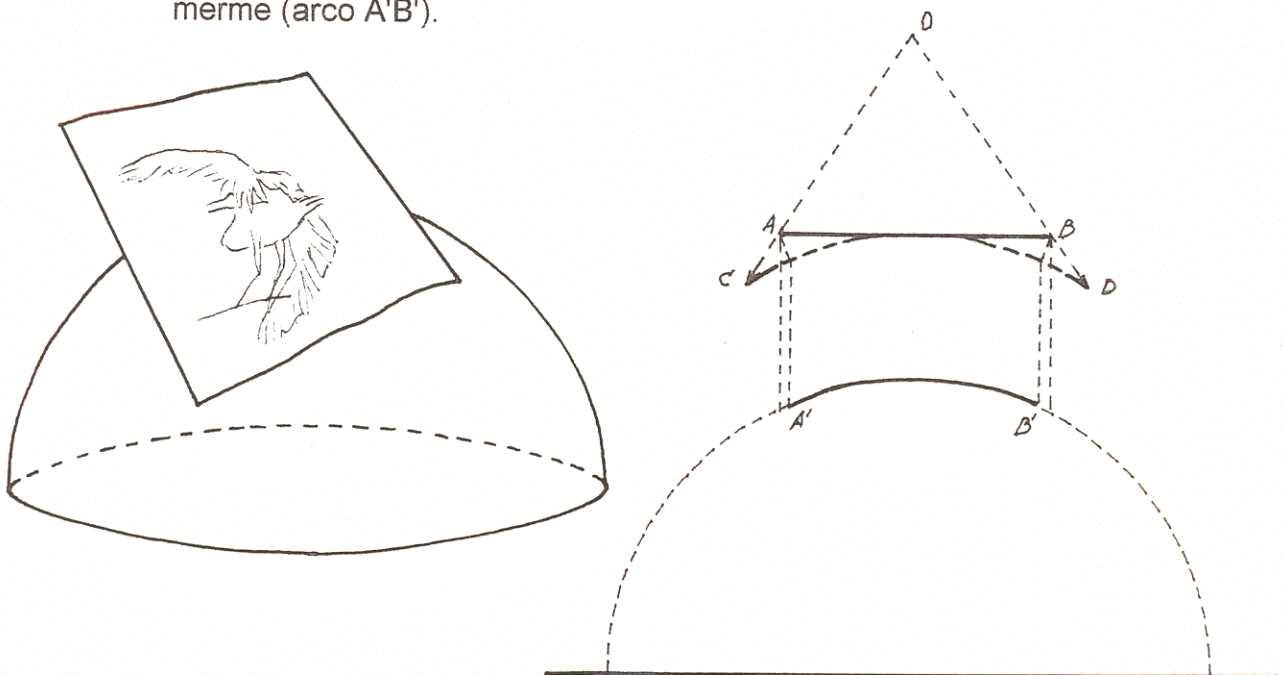
Este descubrimiento se ajusta de manera muy explícita al resultado que se obtuvo trasladando el diseño de un ave con las alas extendidas, realizado en un principio sobre papel, es decir, sobre una superficie plana, a una superficie semi-esférica de barro.

Ciertamente, en un caso se está hablando de dos especies de peces que son reales, y en el otro tan solo del modelado más o menos preciso de un ave zancuda, pero ambos dan lugar a una representación que se *deforma* de modo bastante similar.



Fotografía de la semiesfera, que muestra la vista aérea, que coincide con el punto desde el que se trabajó el relieve. Xana Kahle.

Como se puede apreciar en el gráfico siguiente, si colocamos el diseño sobre el soporte y calcamos el dibujo (segmento AB), estaremos consiguiendo que la forma literalmente merme (arco A'B').



Si intentamos trasladar exactamente los contornos de la figura que hemos diseñado sobre el papel, a la superficie de barro (recordemos que es semiesférica), en realidad estaremos estirando los puntos que más se alejan del eje central (perpendicular al eje que forman los ojos y que pasaría por en medio de ambos). Si deseamos que el motivo pueda ser contemplado con todo su rigor anatómico, deberíamos inclinarnos por este último método, pues es en realidad una corrección óptica (CD), y analizado el conjunto desde el punto de observación (O) desde el que se realiza el modelado, o bien desde cierta distancia, esta anomalía anatómica no será apenas perceptible.

Si semejantes métodos le son válidos a la propia naturaleza a la hora de crear nuevas especies, esto es, al inventarse a sí misma, como se ha visto con el ejemplo de los peces, no vamos a ser menos, cuando además tratamos de dejarnos llevar por esa *manera natural* de crear.

4-DEFORMACIÓN PERSPECTIVA, EMPLAZAMIENTO Y SOPORTE.

Las deformaciones que son causadas por problemas de perspectiva, tienen su origen en la representación misma del motivo. La necesidad de aunar, en una sola imagen, perfiles que corresponden en realidad a vistas distintas, ocasiona lo que se ha dado en llamar la perspectiva torcida (una parte del cuerpo es representada de perfil y otra de manera frontal)¹⁶. Estas soluciones las encontramos en los comienzos de la representación artística, también de manera intencionada en el arte actual y con mucha frecuencia en los trabajos

elaborados por los niños. Responde, por lo general, a criterios de expresividad de la forma ¹⁷; expresividad orgánica, que en estos casos se esfuerza en mostrar todo cuanto estima importante o característico, sintetizándolo en una figura.

Cuando los motivos empleados son expuestos a condiciones que dificultan su correcta percepción, como sucede cuando el emplazamiento de las obras no faculta una visión frontal o bien total del conjunto, debido a la distancia, a la altitud a la que se hallan ubicadas respecto del observador, o debido también a la peculiar forma del soporte que los contiene, la perspectiva influye de manera real y deformante sobre aquéllos.

Los ejemplos más directos serían los elementos decorativos que se engastan en fachadas, a gran altura sobre el suelo, los conjuntos escultóricos de plazas y jardines que no permitan alejarse para su observación, y las obras que se desarrollen sobre volúmenes cilíndricos o pseudocilíndricos (que se analizarán en el siguiente apartado).

En el caso concreto de la fachada de un edificio, a medida observamos la superficie, haciendo un recorrido visual sobre un eje vertical, al no poder percibir la totalidad de la imagen (con precisión, solo captamos una "pequeña extensión en el centro de nuestro campo visual")¹⁸, fragmentamos ésta en sucesivos planos de proyección, cuya unión da lugar a "una superficie curva, cilíndrica o más bien esférica", debido a que siempre parecerán de menor tamaño las formas que se hallen más lejanas del observador. Esto tiene su explicación en causas fisiológicas, pero no por la esfericidad de la retina como cabría pensarse, sino porque en ésta se imprimen las imágenes a intervalos, según se va produciendo el movimiento del ojo ¹⁹.

Estos efectos guardan relación con las perspectivas cilíndrica y esférica, que introducen la transformación de las líneas rectas en curvas, derivadas de la experiencia visual, fenómeno que ya fue observado por Leonardo da Vinci.²⁰

En el caso de los ornamentos que se localizan sobre toda clase de monumentos arquitectónicos, un elemento frecuente, porque precisamente evita con cierta facilidad los problemas de perspectiva, son las grecas inspiradas en motivos vegetales fragmentados y repetidos. Éstas suelen recorrer los soportes arquitectónicos casi desde el pavimento hasta la parte superior de los mismos, enlazando un diseño con el siguiente (véase la fotografía de la p. 140). De este modo, la influencia de la perspectiva sobre cada elemento en particular es mínima; tampoco se permite que prospere una imitación de la realidad, donde a medida que la planta se desarrolla, sus ramificaciones experimentan cambios estructurales, se adelgazan, se bifurcan, etc., pero se consigue simplificar enormemente la percepción del motivo. Seguramente sea ésta la finalidad que se pretende en la mayoría de los ornamentos, al no existir una sucesión de imágenes distintas, habiendo visto un tramo, se ha entendido el conjunto. Son casos en los que la actuación de las líneas de fuga sobre las bandas decorativas es casi irrelevante, en cambio contribuyen a dar grandiosidad a los monumentos.



Otros ornamentos huyen de las líneas de fuga, estancándose en sitios muy concretos, reduciendo el espacio que abarcan, decorando solo las superficies menos

Detalle ornamental.
Catedral de Astorga.

conflictivas. Podemos hallarlos agolpándose bajo balcones y dinteles de puertas y ventanas. Bajo los balcones es frecuente que se extraiga su superficie a la luz por medio de planos volu-métricos que ocultan las vigas, exagerados con fines orna-mentales. Estos planos pueden ser cóncavos o convexos, o pueden distribuir el espacio combinando ambas formas, bien delimitándolas, bien creando planos en forma de "S".



Decoración bajo uno de los balcones del Hotel Palace, Madrid. Obsérvese la exageración en el tamaño de las hojas que envuelven los motivos de frutas, y que precisamente se hallan utilizado elementos pequeños, menos problemáticos, para rellenar los vanos que dejan libres dichas hojas.

Los diseños ornamentales que sí toman en consideración un sometimiento a las líneas de fuga, buscan generalmente el mejor modo de hacerles frente. Los motivos pueden entonces reflejar un agrandamiento de los tamaños, a medida que se ven alejados del plano visual del observador; pueden también experimentar variaciones en los espesores utilizados en su configuración, inclinándose habitualmente por una elevación de los mismos; puede además darse el caso contrario, una disminución en el grosor de los relieves,

reduciéndolos a figuras planas que basan su nitidez en aristas y contornos perfectos, que pueden incluso llegar a sintetizar las formas hasta una marcada geometrización.

Este aplastamiento de los motivos ornamentales, es un recurso frecuente. Permite apreciar perfectamente las formas gracias, como ya hemos mencionado, a la claridad de sus contornos. Ésta, que es una ventaja para su percepción visual, a menudo va en detrimento de la expresividad orgánica debido a que cobran cierta rigidez formal.

Águila en piedra. Pormenor de monumento conmemorativo, Méjico.



Podemos así hallar desde figuras sujetas al soporte pero prácticamente exentas, hasta relieve, moviéndonos por aplastamientos varios, procurando conseguir la mejor percepción sin dañar el conjunto compositivo y tratando de huir de condiciones extremas, donde la influencia negativa de las leyes de la perspectiva puede acabar con la expresividad orgánica que tratamos de enaltecer en esta investigación .

5-DISTORSIONES ÓPTICAS, APLICACIONES Y SU CORRECCIÓN.

En este apartado, trataremos las distorsiones o deformaciones ópticas, como quiera que queramos denominarlas, provocadas por soportes que poseen superficie curva, independientemente de su ubicación futura.

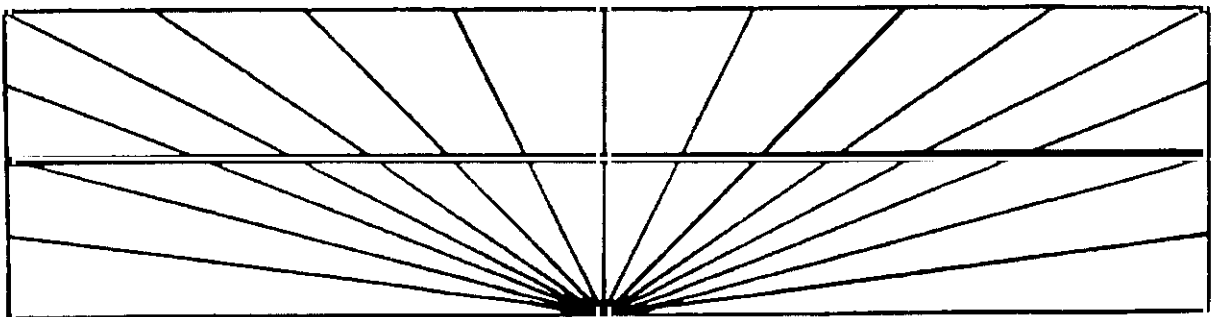
Antes de entrar a desglosar pormenorizadamente los puntos de este apartado, nos contestaremos a un interrogante: ¿por qué hacer correcciones?. Sencillo. No hacerlas limitaría la libertad de expresión, aunque pueda parecer lo contrario. Generalmente no se elaboran los ornamentos para acceder después a que el resultado se vea deforme; siendo éste el caso, para lograr una percepción sin errores de juicio, deberemos atender a algunos criterios que intentaremos detallar.

Quizá convenga recordar, para podernos situar perfectamente en el epicentro de la cuestión, que ya los griegos adoptaban correcciones para solventar los problemas de perspectiva que sus colosales monumentos les planteaban. Las hileras de columnas con las que decoraban pórticos y salas, que en sus extremos parecían converger, eran inclinadas ligeramente hacia el exterior, para disminuir este efecto.²¹ Conocida desde antaño es también la solución de agrandar las partes del cuerpo más alejadas del observador, en las figuras antropomorfas situadas a cierta altura.

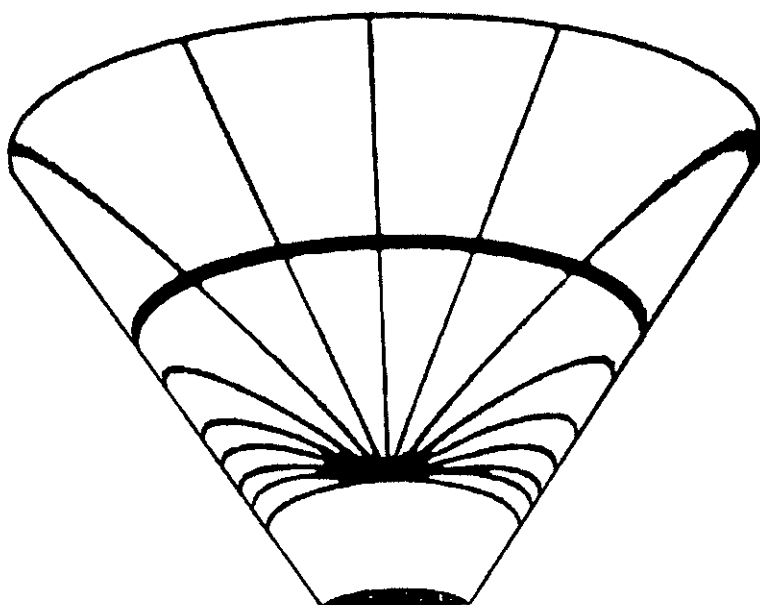
En palabras de Xabier Rubert: "Acostumbrado el ojo a las correcciones interpretativas automáticas que exige una visión momentánea y de conjunto de los objetos percibidos, no 'entiende' una reproducción analítica y exacta... demasiado fiel a la difuminación progresiva de los contornos, al campo visual esferoide... es decir, no entiende una descripción de la

realidad no racionalizada según los cánones del perspectivismo."²² La visión debería ser capaz de darnos una imagen más global de lo que estamos analizando para, de ese modo, poder realmente aunar nuestra percepción con la de las líneas de fuga que deforman los elementos. Los postes de teléfono observados desde el suelo, o los edificios muy altos, o vistos desde la azotea de un rascacielos parecen curvarse. Inter-vienen en estos casos los principios de perspectiva cilíndrica y esférica a los que ya habíamos hecho mención. Escher en una ocasión dibujó curvas, las líneas horizontales y las verticales de un monasterio, porque según él, así las veía; las líneas arqueadas estaban para él más en conformidad con nuestra percepción del espacio que las rectas, lo que fue una de sus innovaciones en el campo de la perspectiva.²³ Como vimos, la explicación se basa en que la unión imaginaria de todos los puntos que configuran los tramos de rectas que vemos en cada desplazamiento ocular, componen una línea curva.

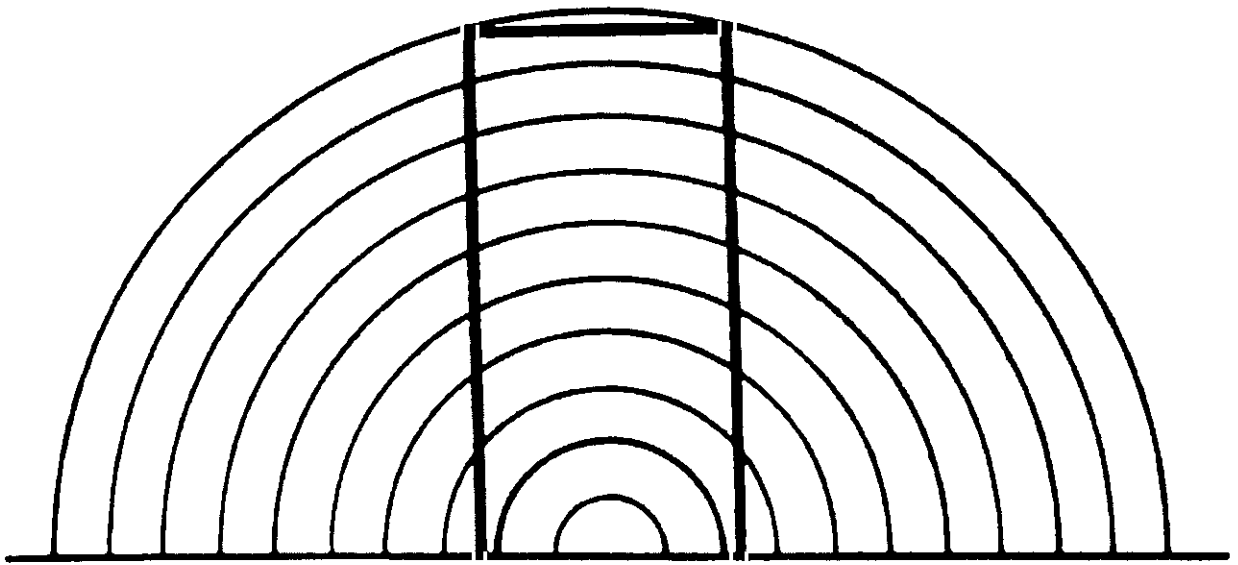
Para entrar en materia, nos serviremos de los esquemas que hallamos en *Perspectiva cónica* ²⁴, que al estar realizados en plano, esto es, sobre el papel, la aplicación inmediata a nuestro estudio se limitaría a los problemas compositivos, así que trataremos de complicarlos trasladándolos al volumen. Los resultados son los siguientes:



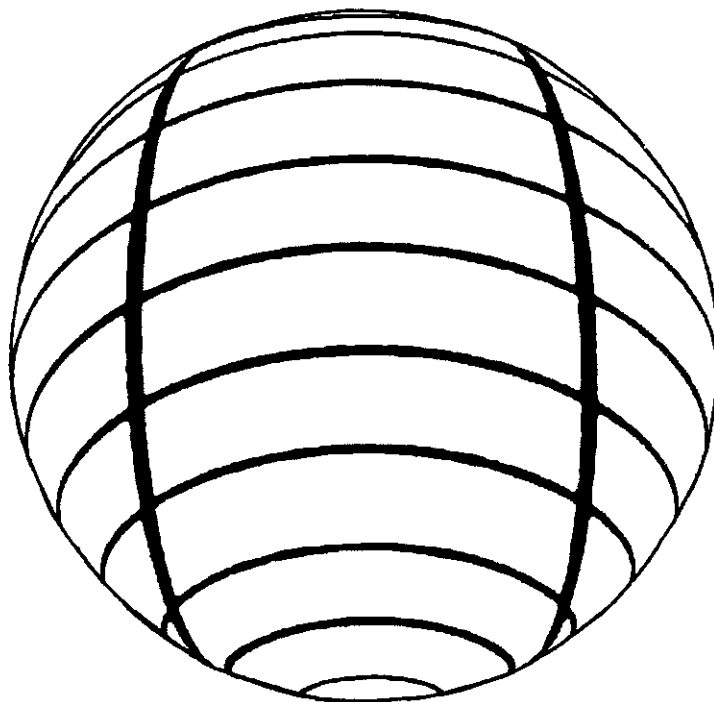
El primer esquema lo hemos llevado sobre una superficie cónica invertida.



En seguida se comprueban los efectos del curvado sobre la recta que en horizontal partía la figura en dos rectángulos iguales (línea más gruesa). Si imaginamos la recta como correspondiente a la línea directriz de una composición horizontal, se entenderá que teniendo el cono a la altura aproximada de los ojos del observador, continuará viéndose recta, aunque evidentemente ya no lo sea, y la única deformación se producirá hacia los bordes de la figura, donde las formas de la composición parecerán agolparse. Si elevamos el cono (en este caso, la mitad de un cono) hasta cierta altura, percibiremos además, cómo se curvan hacia abajo todas las formas que se alejen de la vertical, que hemos supuesto coincidente con el plano visual también vertical del observador, y tanto más, cuanto más se aproximen a los contornos externos. La única que permanece invariable (como veremos que también sucede en el caso de la forma cilíndrica), es la composición que se sitúa sobre el eje vertical central, siempre que éste sea el que el observador tiene justo enfrente, como habíamos dicho.



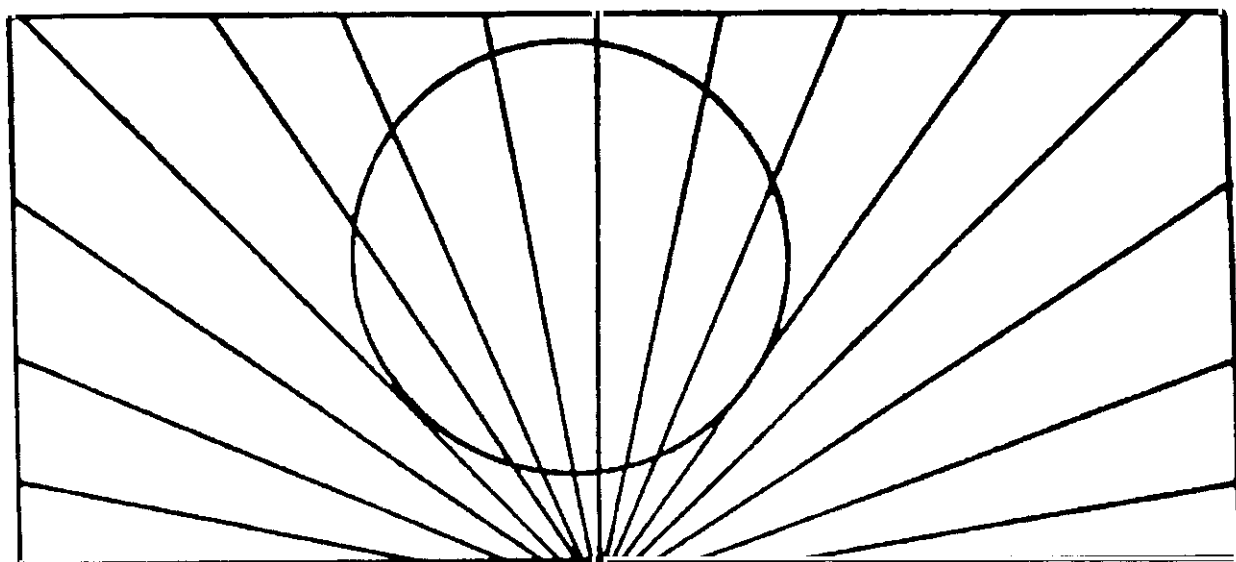
El segundo esquema que se propone, nos dio pie a su desarrollo sobre una superficie esférica (siempre que nos quedemos con la mitad, o con una sección de estos cuerpos geométricos, simplemente estaremos limitando el espacio sobre el que desarrollar estos planteamientos, pero no su problemática).



Resulta evidente lo que ha sucedido con las líneas rectas verticales situadas sobre esta semiesfera.

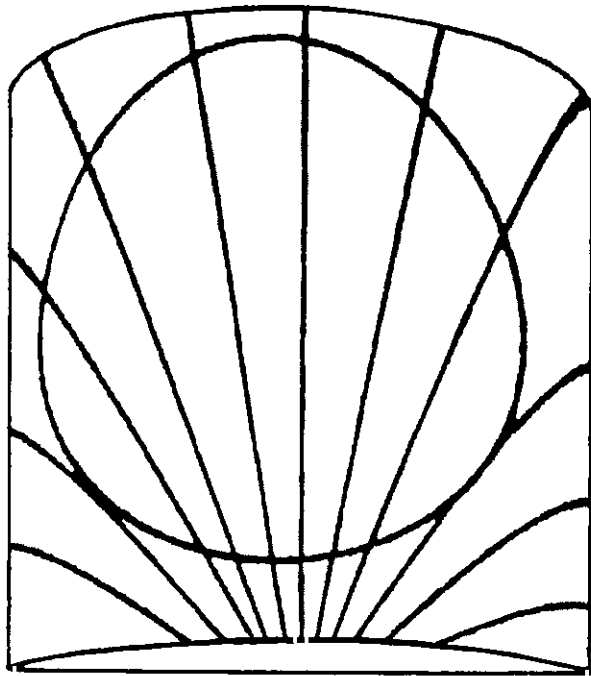
Las líneas que en origen eran parte de círculos concéntricos, conservan su equidistancia, salvo a medida que se aproximan a los bordes externos, donde comienzan a arquearse. Cualquier recta horizontal se habría arqueado de manera similar a las líneas correspondientes a los círculos concéntricos, algo menos en su parte central, debido a que ópticamente tienen en esta zona más espacio, y más hacia los bordes, donde siguen localizándose los puntos más conflictivos en cuanto a las deformaciones en perspectiva.

El tercer y último esquema, que es el que mostramos a continuación, presenta un círculo aproximadamente en la zona central; los efectos deformantes resultan de gran interés en este caso.



En cuanto a las rectas ya está todo dicho con los esquemas anteriores, pero la representación del círculo, que en este caso ha sido trasladado a la superficie de un semicilindro, se puede comprobar claramente la gran deformación que ha experimentado.

Mientras que una forma circular sobre una superficie plana, ubicada a cierta distancia sobre el suelo, parece únicamente achatarse, esto es, la forma se aproximará siempre mucho a una elipse, y nos permitirá razonar que en realidad es un círculo en perspectiva, en este caso tenemos propiamente una figura nueva, muy deformada.



Todos estos juegos deformantes se realizaron aplicando un filtro 3D, sobre una imagen plana, consiguiéndose una interpretación de la tridimensionalidad, con el programa Adobe Photosop 5.0, en un ordenador Macintosh ²⁵, y de ellos se extraen algunas simples conclusiones:

Las líneas rectas paralelas al plano visual que forma la línea de los ojos, o en su aplicación a esta investigación podríamos por ejemplo decir, las bandas decorativas horizontales, en estos casos siempre se curvan, salvo que el plano visual horizontal del observador coincida con la altura a la que éstas se sitúan.

Las líneas verticales, permanecen así en el cilindro y sobre el eje vertical central de los otros dos planteamientos, siempre que aquél coincida con el eje visual vertical del observador.

Las líneas curvas, independientemente de cuál sea el arco de curvatura, permanecerán más fieles a su forma inicial en el centro que a medida que nos aproximemos a los márgenes. Puede también darse el caso de que una curva, inversa a la dirección en que los soportes curvan cuanto se engaste encima, corrija su curvatura hasta aparentar ser una línea recta.

Hasta aquí deducimos de la teoría, que puede haber condicionamientos que ayuden a crear diseños de interés escultórico y ornamentístico, y por otro lado, si no se toman en consideración, pueden también ser origen de deformaciones ópticas involuntarias.

Se deduce también que los diseños realizados en plano, o sobre el papel, si no se adopta algún método correctivo, difícilmente serán trasladables con su aspecto original sobre sus soportes curvos (como ya vimos en el esquema del apartado de *Deformaciones estructurales y anatómicas*), y que siempre será mejor conocer de antemano la curvatura y la altura sobre el suelo a la que serán ubicados y, a ser posible, elaborar el diseño directamente sobre una superficie de igual sección a la que tendrá en su emplazamiento final.

Esto significa que para evitar deformaciones involuntarias, habría que trabajar directamente sobre un soporte curvo y procurar mantener los ejes según las distorsiones que preveamos que pueden tener lugar. Es decir, sobre una superficie cuya forma se separe del plano, unos puntos de la composición se alejarán más que otros; si en el diseño se establecen ejes rectilíneos, éstos estarán expuestos a las leyes de la perspectiva y a los problemas derivados de su situación sobre una superficie curva, y como hemos visto, convergirán hacia los extremos. Además, los volúmenes que configuren los motivos representados, tendrán más notoriedad

y parecerán más anchos en los puntos céntricos de la superficie que los alberga.

En este momento nos vemos obligados a volver sobre el mismo proyecto que ya se presentó en el apartado *Deformaciones estructurales y anatómicas*.

En las fotografías que se muestran a continuación, se presentan dos vistas de aquel proyecto, en las que se puede observar que, al desviar notablemente el plano visual frontal desde el que fue realizada la obra, se deforma el motivo del mismo modo a como sucedería con el objetivo gran angular de una cámara, el efecto conocido como "ojo de pez".

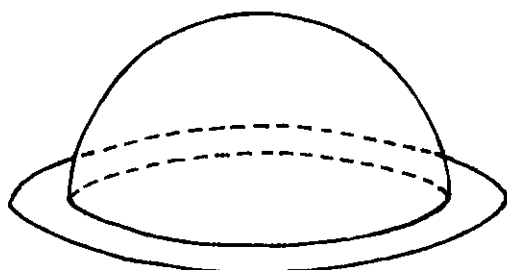




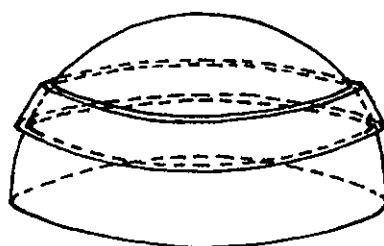
Cuando trabajar sobre una superficie curva constituye un inconveniente, porque la adaptabilidad de los motivos orgánicos no sea suficiente ventaja a la hora de decidir un diseño, podemos también tratar de minimizar los problemas que aquélla plantea. Pasemos a analizar en este lugar, sobre la teoría, los pros y los contras de utilizar como fondo una superficie semiesférica.

Sobre la curvatura de una semiesfera se concentran la mayoría de las dificultades derivadas de las curvas. Este es el motivo que nos ha llevado a examinar sobre este tipo de superficie, las diferentes posibilidades que hemos creído de interés y a realizar una clasificación en forma de gráficos, que aclare la problemática. Dichos gráficos presentan el alzado o sección de cada planteamiento, para analizar los inconvenientes o las posibles soluciones con mayor sencillez de lo que lo harían fotografías de obra, aunque remitimos a ellas en casos puntuales. Los nombres que se les han adjudicado son igualmente simples, para contribuir a su mejor comprensión: relieve orla, r. concéntrico, r. puente, r. combinado, r. adaptado, r. con corrección óptica, y r. macro. Para cada uno de

tado, r. con corrección óptica, y r. macro. Para cada uno de estos casos debe entenderse que hay infinidad de, digamos, subcasos, derivados por un lado de los motivos que se usan como modelos, y por otro, de la franja o sección de la curva que ocupen y de los espesores que utilicemos en su elaboración. Desarrollaremos los puntos básicos comunes a cualquier subcaso, y las particularidades deberán ser resueltas por cada autor.



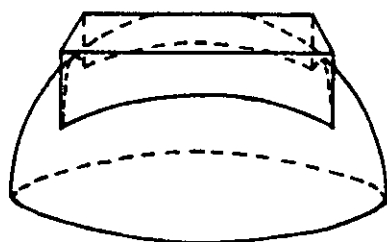
Relieve orla.



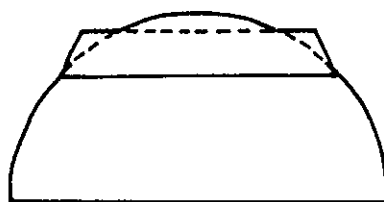
Relieve concéntrico.

El relieve orla es aquel que de la curvatura se queda prácticamente con su proyección en plano, es decir, le afecta exclusivamente la adaptación al círculo. Al ser una banda circular, a modo de anillo, suele dar lugar a composiciones radiales, o fragmentadas. Un ejemplo de este relieve puede verse en la p. 157.

Una versión similar a la anterior es el relieve concéntrico, que abraza su soporte extendiéndose en forma de franja horizontal sobre la curvatura del mismo. En la p. 249 se puede ver una solución de este tipo.



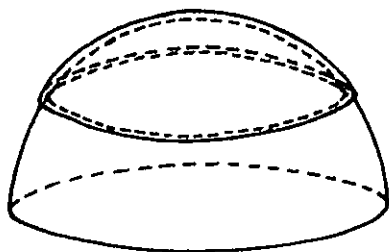
Relieve puente.



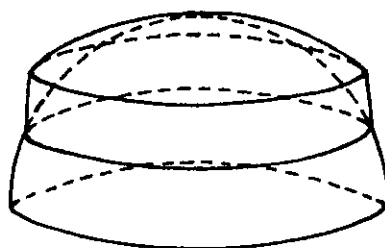
Relieve combinado.

El relieve puente elude literalmente el problema que plantea su ubicación sobre una curva, rellenando la forma hasta construir un nuevo fondo de superficie plana. Supone emplazar cualquier motivo sobre un soporte, sin tener en cuenta la forma de éste a la hora de diseñar la composición.

El relieve combinado, denominado así porque reúne en sí más de un planteamiento, recuerda al relieve concéntrico, pero se diferencia del mismo, en que propone influir directamente sobre el soporte, hundiéndolo en él los motivos total o parcialmente, lo cual solo es factible si éste consiste en una superficie modelable. Los resultados reflejarán la libertad compositiva y expresiva que permite este método.



Relieve adaptado.

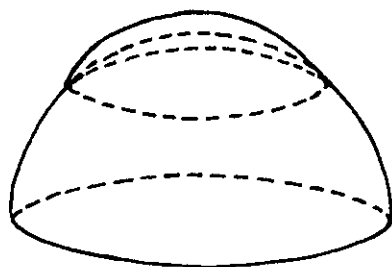


Relieve con corrección.

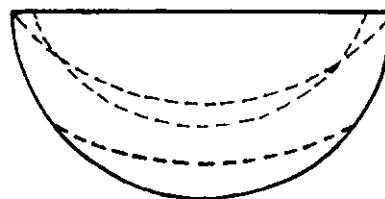
El relieve adaptado, sobre el que se expuso un proyecto en el apartado *Deformaciones estructurales y anatómicas* y que puede verse en la p. 217 (que igualmente ha sido recordado más arriba), actúa como una segunda piel sobre su soporte, adoptando la misma curvatura y siendo, por tanto, uno de los que más denotan distorsiones ópticas.

El relieve que incluye en su configuración una corrección óptica, se introduce plenamente en los problemas que plantea modelar sobre o para una superficie de estas características. Muy cercano al relieve puente, trata de no negar la curvatura de la superficie sobre la que se asienta, pero nos acerca (levanta) los puntos que estarían situados a mayor distancia, que corresponden precisamente a los más conflictivos, pues

como ya vimos, se encuentran en la zona donde las formas se arquean ópticamente, o desaparecen por traslapo.



Relieve macro.



Relieve sobre superficie cóncava.

También incluimos el relieve que acentúa los efectos que inevitablemente producen las curvas, lo hemos denominado macro, pues los puntos ya de por sí más próximos al observador, y los cuales se verían de mayor tamaño, los acerca aún más. Los juegos deformantes en este caso son altamente expresivos.

Hasta aquí hemos analizado la problemática sobre una curvatura convexa. La versión cóncava de los casos descritos plantea problemas similares.

Sobre las superficies cóncavas, los puntos más lejanos de una composición en la que haya diferentes planos de distancia, en algún momento serán acercados por efecto del curvado del soporte, pudiendo incluso llegar a situarse físicamente por delante de los primeros planos.

De los posibles subcasos, teniendo en cuenta que son superficies poco frecuentes, exponemos el que podría ser el más habitual, para el que se propone un rellenado de la forma hasta el nivel que se estime oportuno, consiguiendo que se suavice la curvatura y paliando sus efectos deformantes. Aún así caben dos posibilidades.

Primera, que tomemos el centro de la forma, digamos, el fondo del cuenco, como el lugar donde ubicaremos los pri-

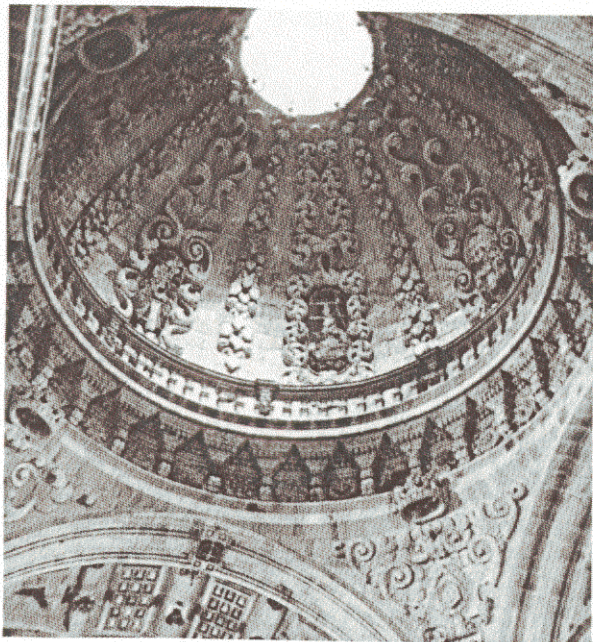
meros planos de una composición. En consecuencia, los puntos más lejanos serán los márgenes, aunque en realidad estén más próximos al observador. Para mitigar en lo posible las deformaciones, el modelado debería resolverse dando mayor espesor a la zona central, y cada vez menos, cuanto más nos acerquemos a los márgenes del soporte. La dificultad que entraña este tipo de solución, comienza en el propio diseño. La figura más significativa de la composición ocuparía el centro, pues es donde dispone de mayor espacio para desplegar su forma con menos riesgos de deformaciones involuntarias.

En el segundo caso, se utiliza el punto central como aquél desde el que efectuar un ordenamiento radial de los motivos, o bien como aquel por donde pasa el eje sobre el que se situará el punto de fuga. Las formas perderán espesor cuanto más nos aproximemos al fondo de la superficie cóncava. Las hornacinas en forma de concha, se ajustan a esta propuesta (p. 262); podemos ver otro ejemplo más de una composición semejante en la p. 263. Lo más efectivo es ordenar el espacio con formas simples, a ser posible que ya posean en sí mismas la cualidad de ser cóncavas; esto supone elegir expresamente un motivo al que poder adaptar a este soporte. Todo tipo de flores, algunas hojas, algunos elementos procedentes de animales, etc., se ajustan a la perfección sobre estas superficies, sin mostrar los inconvenientes que se desprenden de instalar sobre las mismas, otro tipo de composiciones menos moldeables o aparentemente menos flexibles.

Podemos volver a observar la fotografía de la p. 215 y comprobaremos que para motivos que en su configuración no poseen una disposición radiada, es posible, y muy plástico, forzar la misma. El volumen que se ha proporcionado al cuerpo del animal (correspondiente casi al que habría recibido una figura exenta), actúa salvando el doblamiento hacia el

exterior que habrían experimentado la cabeza o sus extremidades. Haber dejado libre la zona central, lo que en este caso es efecto de la composición, contribuye a su vez, a entender mejor el resto de los volúmenes.

Tomando un ejemplo más, podríamos pensar en los ornamentos del interior de una cúpula: si el centro es decorado, generalmente se resuelve con formas difusas para evitar, en el mismo, la concentración de elementos supuestamente situados a cierta distancia entre sí, y se utiliza la curvatura para composiciones que se desarrollan en franjas, tanto horizontales, como radiadas, empleando en ello motivos que se adecúen a todo tipo de diseños.



Cúpula de la Iglesia del Monasterio, Celanova, Ourense.

Pasemos ahora a analizar las dificultades que plantean las superficies cilíndricas.

El cilindro es el sólido que media entre el plano perfectamente rectilíneo y cualquier curva, pues siempre existe una línea recta, que puede ser vertical en la proyección, y los

inconvenientes se centran en su extensión curvada hacia los laterales.

En los elementos que decoran formas cilíndricas, situadas a la altura del ojo humano, como muchas fuentes o columnas, la deformación viene determinada por la pérdida de la visión frontal sobre aquéllos. Recorriendo los relieves ornamentales solo con la mirada, sin desplazarnos concéntricamente alrededor de la obra, observaremos cómo las figuras comienzan a comprimirse a medida que se aproximan a los laterales de la composición, hasta que se hace imposible interpretarla; los volúmenes de unas figuras traslaparán a las que se localicen detrás, y finalmente terminarán desapareciendo.

La mejor manera de comprobar cuanto aseveramos, indiscutiblemente, se logra mediante una incursión en el terreno práctico. Nos remitiremos a un estudio llevado a cabo hace ya algunos años, donde durante su elaboración se revelaron dificultades que no contemplaba el proyecto inicial sobre papel.

Se partió del modelado de un cilindro que representaba un fragmento de columna, con una franja horizontal decorada. Ésta consistió en un relieve en barro, sobre soporte también de barro, lo cual suponía la posibilidad de actuar sobre fondo y figura libremente. Los motivos debían elegirse en función de un mejor enjuiciamiento de los resultados que se obtuvieran. Se barajó, por tanto, la posibilidad de incluir cualquier figura animal o antropomorfa, en las que resulta sencillo observar las posibles deformaciones. Finalmente se optó por crear escenas con arquetipos de aves zancudas.

Siendo un relieve ubicado sobre una forma cilíndrica, es evidente que no podría ser abarcado visualmente en su totalidad en ningún momento, solo desdoblándolo mentalmente, cual pergamino, o cilindro-sello, obtendríamos una imagen del

conjunto. En consecuencia, casi desde cualquier ángulo de visión, unas figuras se mostrarían como principales y otras como marginales. Conscientes de este inconveniente, y necesitando claridad para la comprensión del relieve, la composición se resolvió fraccionando el espacio, simplificando así su percepción. Para ello se emplearon unos elementos que cumplen esta función y que encontramos en este caso en forma de telas.



Se ha variado la posición del punto de observación, para comprobar su efecto sobre la percepción de los motivos del relieve. Las dos figuras de la izquierda, que aparecen reproducidas en ambas fotografías, aunque también se deforman, al tener menos envergadura, aún es posible entender de qué tipo de figuras se trata. El ave de la derecha, al extenderse con más amplitud sobre el arco de curvatura, esconde paulatinamente parte de su cuerpo tras la curvatura de la columna, siendo más complicado reconocer su forma. Xana Kahle. Refractario.

Los resultados determinaron que la curvatura del cilindro prácticamente no altera la forma de las figuras de menor envergadura; en cambio, las figuras que abarcan más espacio, ven cómo su anatomía se comba y se comprime ineludiblemente (como se comprueba igualmente en el vaso de oro de la p. 204, y también con tantas fuentes de base cilíndrica decoradas con relieves, que ocupan las plazas de nuestras ciudades).

Los mayores inconvenientes surgieron al intentar representar una forma cóncava respecto al observador, sobre la superficie convexa que posee el cilindro.

En la fotografía se puede comprobar que el ala más próxima al punto de observación, corresponde a una representación correcta de un elemento de estas características. Su forma convexa se adapta con absoluta perfección al soporte.



No sucede así con la representación del ala situada en el lado opuesto. En este caso hubo que adaptar una forma

cóncava sobre otra convexa. Siendo ésta última el fondo sobre el cual apoya el ala, ésta se ve arrastrada hacia atrás, generando una forma cuya sección se vería en "S". Dejando de lado si es o no anatómicamente correcto, de cualquier modo resulta una figura extraña que proporciona una información falseada de la postura y de la posición que ocupa el ala. Para solventar estos problemas, se combinó la técnica de bajorrelieve con la de relieve hundido, robando espacio al soporte, lo que visualmente devuelve a las partes cóncavas la normalidad.

La fragmentación de la escena llevada a cabo en el estudio, cuya descripción se acaba de hacer, que paliaba los inconvenientes derivados de la curvatura, es un efectivo método que podría hacerse extensible a cualquiera de los casos expuestos anteriormente a éste, puesto que todo soporte con estas características formales admite una composición seriada sin perjudicar la calidad expresiva.

Dividir el espacio curvo del que se dispone, en compartimentos que reduzcan el arco de curvatura, o crear diseños basados en elementos que no alteren sus propiedades si se ven sometidos a una reordenación espacial, contribuirá sin duda a desarrollar toda la plasticidad de los motivos ornamentales. Elegir apropiadamente los motivos orgánicos por su tamaño o por las analogías formales con la curvatura del soporte, evita innecesarias distorsiones. Cuanto más orgánicos sean los motivos, cuanta más flexibilidad compositiva admitan sus poses, mayor libertad expresiva reflejarán los resultados.

ABRIR CONTINUACIÓN CAPÍTULO 6





ABRIR CAPÍTULO 6

6-CONDICIONANTES ORGÁNICOS PARA UNA COMPOSICIÓN ADAPTADA AL SOPORTE CURVO.

Cualquier figura curva o una sección de la misma (procedentes de figuras geométricas simples y regulares, y sus proyecciones en volumen) se presta a elaborar composiciones ornamentales fragmentadas, juegos de simetrías, o seriaciones, como se ha visto anteriormente. Son soluciones habituales que aprovechan de una manera armónica el espacio disponible; métodos de trabajo que no llevan necesariamente a las deformaciones que hemos analizado, y cuando esto sucede, puede también deberse a que existe una consciente intencionalidad por parte del autor.

Veremos en este capítulo cómo se resuelve la composición, cuando se contemplan los soportes curvos como cauces o espacios en los que consentir que las formas se desarrollen libremente, permitiendo que adaptemos estructuralmente su configuración a la del fondo; comprobando que existen soluciones de mucho interés plástico que optan por alternativas a la deformación, o incluso, si se puede decir, veremos cómo el motivo también puede imponer sus propios criterios sobre el soporte, tanto si éste es bidimensional como si es tridimensional.

-Adaptación al arco de curvatura.

En la naturaleza es bastante común hallar organismos que adaptan pausada y paulatinamente su forma a la de otros, una de cuyas principales causas probablemente sea la supervivencia. Los cipreses que hemos mencionado repetidas veces; las ostras en relación a los cuerpos extraños que en

ellas se introducen, creando lo que conocemos como perlas; nuestras manos, hasta alcanzar las facultades que actualmente poseen; los corales, creciendo por encima de sí mismos, etc., la adaptación en la naturaleza es lenta evolución y transformación.

Según un estudio que analiza las proporciones en diseños de ojos y ovoides parecidos, realizados por indios norteamericanos, se puede demostrar que en aquéllos imperan los postulados de la sección áurea, siempre que los contornos no traten de rellenar forzosamente el espacio disponible.²⁶ Es decir, una composición elaborada con entera libertad (pausada adaptabilidad), parece generar diseños más armónicos que la obligatoriedad de ajustarlos a un espacio dado. Probablemente podrían hallarse en las conclusiones de este estudio, argumentos que expliquen por qué algunos ornamentos añadidos con posterioridad a objetos y soportes arquitectónicos denotan una sospechosa rigidez (se nos viene a la mente, cual anhelo, aquel "piedra como barro" que describía la fachada de *La Pedrera* de Gaudí).

Por tanto, para adaptar formas inspiradas en modelos orgánicos entre sí y a sus soportes, pero sin estridencias, conservando algo de la dulzura natural de nuestra fuente de inspiración primordial, es necesario insistir en la imitación de las líneas de formación y crecimiento, independientemente del realismo de las representaciones. En los ejemplos que siguen exponemos cuatro composiciones que en mayor o menor grado, son forzadas a su adaptación sobre un arco de curvatura en superficies similares.

En los dos primeros, los relieves ornamentales pueden considerarse semiexentos, y en ambos, la adaptación a la curvatura se resuelve con sendas repeticiones del un mismo motivo.

En el primer caso, la composición ha sido dividida en dos bandas diferenciadas. La externa, que posee un perfil convexo, trata de crear una continuidad visual enlazando una forma con la siguiente a través de un tallo común, dejando caer los extremos de las hojas, invirtiendo cada vez la dirección. En esto radica el dinamismo de la composición: la repetición de elementos que son superposiciones, no de formas idénticas, sino de imágenes especulares del mismo motivo.

La más interna es cóncava, y comienza siendo un relieve con formas planas y esquemáticas, para desconcertar después nuestra atención con un engrosamiento que rompe drásticamente la continuidad visual. El pliegue que manifiestan las puntas que unen un motivo con el siguiente, se resuelve en un ángulo muy forzado. Es un doblez, no una curvatura inspirada por un modelo natural.

A nuestro juicio, lejos de enriquecer la composición, pretende liberarse de la adaptación a la superficie, forzando una vivificación que no se produce; el resultado que se ha obtenido recuerda más a un añadido posterior, que a un comportamiento orgánico de la forma.



Arco de fachada gótica.

En el ejemplo de la fotografía siguiente, la primera dovela de la derecha muestra una composición elaborada repitiendo el mismo motivo foliforme que se enrolla sobre sí, y que volvemos a hallar tres dovelas después. El soporte, que insinúa una superficie cóncava, recoge perfectamente la curvatura de los motivos que analizamos. La conquista del espacio se realiza siguiendo la línea curva que marca dicho soporte, y que se corresponde con la curvatura natural de la configuración de numerosas formas vegetales. A pesar de la rigidez del estilo, de los exagerados grosores de las hojas, los pliegues respetan ser resueltos mediante sinuosidades perfectamente verosímiles, favoreciendo una sensación de naturalidad.

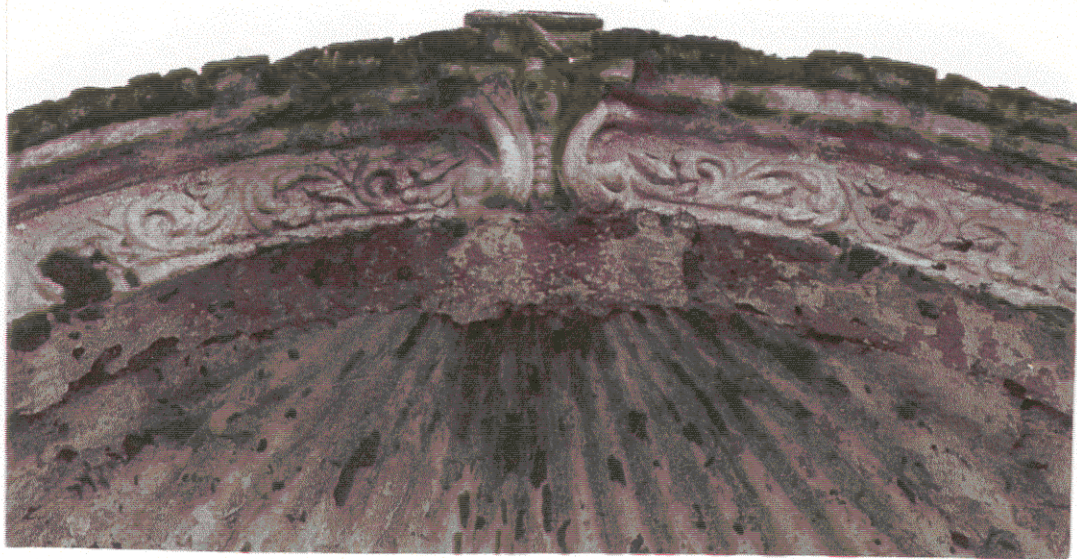


Arco de fachada gótica.

Los dos ejemplos que siguen se diferencian entre otros motivos en que los ornamentos, en uno de ellos, vienen delimitados por una línea curva solo en su parte superior, mientras que en el otro, quedan enmarcados en una franja, cuyos límites superior e inferior son curvos. Ambos representan motivos vegetales en relieve con poco espesor y

prácticamente simétricos. La adaptación consiste en ambos casos en un juego de combinación de elementos, en los que se requiere controlar el tamaño de sus componentes.

En el primero, que se halla flanqueando una forma arquitectónica resuelta a modo de concha, podemos observar que la composición, además de ser simétrica respecto al eje central, va repitiendo el mismo elemento, alternándolo con su imagen especular.



Remate ornamental de fachada, Méjico.

El segundo y último de los cuatro, regula la longitud de las hojas, para adaptarlas a su soporte, ayudado por una composición que sigue un esquema claramente radial; el espacio restante queda libre para ser llenado a entera voluntad, aunque parece predominar un gusto por la simetría. Poder elaborar formas finas y delicadas, a imitación de los modelos, siempre reforzará el mimetismo con la realidad; indudablemente, en el presente caso, al haberse realizado en piedra artificial, denota el procedimiento seguido, y su adecuación al plano refleja las ventajas técnicas.



Motivo ornamental con serpiente y adormideras dentro de una composición en forma de palmeta. Cementerio de San Isidro, Madrid.

Las conclusiones que desprendemos de los cuatro ejemplos anteriores son:

1ª. Los motivos semiexentos no reproducen necesariamente sus modelos naturales con mayor fidelidad.

2ª. La estilización y la geometrización de los elementos orgánicos que hayan sido motivadas por las dificultades técnicas, o por una comodidad en la elaboración de las obras, si la intención es conservar aquella sensación de vivificación de lo inánime, tan reiterada en esta investigación, deberían también estar en todo momento en función de la expresividad orgánica de la forma.

3ª. La fragmentación, seriación y la simetría, son procedimientos compositivos que están al servicio de la plasticidad de las obras; su empleo evita recurrir a métodos que fuerzan las adaptaciones y que, por tanto, podrían ir en detrimento del desarrollo vital de los motivos sobre sus soportes.

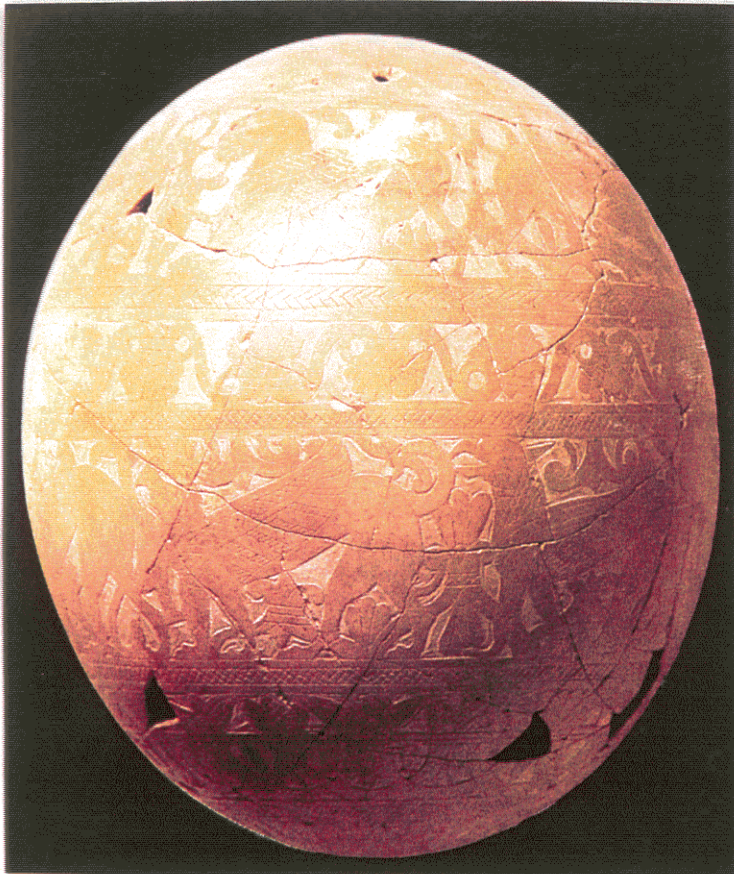
4ª. La observación de las leyes de formación en la naturaleza, siempre contribuye a un dinamismo en las composi-

ciones, a un ritmo visual digno de ser considerado en las creaciones artísticas.

Entonces, fragmentar los motivos, componer con series o simetrías, y ordenar en partes diferenciadas la superficie que sirve de soporte, es facilitar la elaboración y la percepción de los diseños, al tiempo que no se perjudica la expresividad de las formas, por tener que forzar las adaptaciones.

Más aún si se trata de un soporte tridimensional. Cuanto más acortemos el espacio curvo, es decir, el arco, sobre el que engastar o adosar los diseños, más probabilidades tendrá éste, de semejarse a una superficie válida para adaptar sobre ella un gran espectro de elementos. Éstos mismos nos darán la pauta para no errar en los ajustes entre las formas.

En los grabados de la pieza siguiente, que se hallan decorando un huevo de avestruz, se distinguen claramente dos bandas anchas y dos más estrechas que muestran figuras animales y vegetales, respectivamente.



Huevo de avestruz con grabados. Siglos VII-VI a.C.

Las dos bandas anchas presentan, inscritas entre sus márgenes, figuras de grifos en actitud de estar efectuando un desplazamiento. La fragmentación de la superficie en compartimentos, motiva la reducción del tamaño de los diseños y, en consecuencia, abarcan menos sección de curva; gracias a la seriación del motivo, configuran una composición muy sencilla de entender, no requiriendo girar la pieza para la comprensión de la decoración.

Encontramos un caso muy similar de fragmentación en la caja de alabastro con nautilus de la p.140. Tanto la tapa circular, como el tronco cilíndrico de la caja, experimentan una división de la superficie. A la izquierda de la tapa, para rellenar el vacío que deja libre la construcción del motivo y donde ya no es posible incluir otro igual, se ubica uno de menor tamaño, evitando así representar una forma que denote un acha-tamiento en su configuración.

Utilizar un número cada vez mayor de unidades pequeñas o fraccionables y reordenables, bien sean éstas idénticas, o la combinación de varias diferentes, es una tendencia a la cual se llega, casi de modo involuntario, si consideramos modelar en barro y trabajando con diseños ornamentales que deban aplicarse sobre soportes curvos. La experimentación permite comprobar una notable disminución de los efectos deformantes (debe entenderse, que exponemos los casos donde estas deformaciones serían inintencionadas, actuando como inconvenientes derivados de causas técnicas), sobre las planchas de barro crudo, que habrán de curvarse menos, para recubrir el soporte curvo utilizado.



Pieza elaborada en barro refractario, a partir de apretones procedentes de un mismo molde. Xana Kahle. (Los elementos de la composición han sido enlazados por la continuación de la línea del suelo, ramas en este caso, mediante unos grafismos producto de un impulso casi natural. Tras todo lo que se ha comentado en la investigación, se ha llegado a la conclusión de que esta particularidad seguramente posea analogías con la utilización que se ha dado al tallo, que sirve de unión a tantos motivos vegetales, creando ritmos insospechados y, por tanto, contribuyendo a la vivificación de las formas artísticas).

El estudio que se muestra en esta página, está basado en una proyección cartográfica; en él se propone una repe-

tición seriada, siguiendo una composición distribuida radialmente. Se partió de un original realizado en plastilina, se hizo un molde de escayola del mismo y, de éste, se extrajeron posteriormente sucesivas piezas de barro, procurando darles muy poco grosor. Las finas y elásticas planchas de barro, impresas con el motivo del ave, se manipularon con especial cuidado y se integraron paulatinamente sobre la superficie curva que las albergaría, también de barro.

Este último trabajo tiene motivaciones exclusivamente de carácter ornamentístico. No se estima relevante en él, que la aplicación de un diseño que muestra el perfil de un ave sobre la curvatura de su soporte, provoque una deformación (ésta se haría visible si seccionáramos la pieza, dividiendo uno de los motivos por la mitad en vertical).

Una adaptación propiamente dicha, puede llevarse a cabo parcialmente en formas semiexentas, o también totalmente, siempre que la configuración del motivo que se adosa, contenga la curvatura inversa a la del soporte. En estos casos, solo consideraremos que el modelo elegido se ajuste a la curvatura, sin destruir criterios de armonía estética y valoraremos el componente expresivo que supone una adaptación llevada a cabo dentro de la verosimilitud formal.



Sin abandonar el motivo de "zancuda", vemos en esta ocasión un trabajo de adaptación de la pose y forma del motivo, al contorno del soporte curvo. El curvado del pico y de las extremidades del ave, aún permanecen dentro de la posibilidad orgánica y contribuyen a la plasticidad del conjunto. Xana Kahle.

De los ejemplos expuestos en esta investigación, para encontrar la adaptación más auténtica a una superficie curva, habría que retroceder a la obra que se muestra en la p. 107. Estas esferas, texturadas con la forma de cuerpos de aves inánimes, se realizaron llenando esferas de vidrio con este material orgánico y un aglutinante, hasta cubrir todos los huecos, terminada esta operación se rompió el vidrio, y se hizo un molde de la forma resultante; finalmente ésta se positivó en metal. Lo que se puede observar en estas esferas es la adaptación de unos cuerpos a una superficie curva en toda la extensión del concepto. Las torsiones y aplastamientos que se generan en estos elementos orgánicos, son producto de la falta de oposición por parte de los mismos a mantener una postura determinada, debido a su particular estado.

Este apartado no podía concluir sin hacer mención a monedas y medallas, como soportes, cuya forma puede resultar determinante en las composiciones en ellas inscritas.

Tanto monedas como medallas suelen ser discos de metal, impresos por ambas caras, aunque éstas últimas se apartan de intereses políticos y económicos; de ahí que el temario que encontramos sea mucho más amplio que en las monedas. Aún así la figura del animal ya despunta como algo habitual entre las monedas griegas, en respuesta a una necesidad de comunicación de carácter simbólico.

Hasta la aparición de la medalla, hacia la mitad del siglo XV, que nació como soporte con finalidad conmemorativa, esta función se perpetuaba en piezas normales, de curso ordinario. Nace de la mano de Víctor Pisano, Pisanello, que en los reversos frecuentemente empleaba como tema la naturaleza, de forma realista o inspirándose en fábulas. Pero para encontrar temas relacionados con la naturaleza y desvinculados de las actividades humanas, deberemos llegarnos hasta este

siglo. Es a partir de los años 30, cuando los animales obtienen el derecho a medallas especializadas, presentando en principio una única cara. Pronto aparecen dentro del temario los animales salvajes, y casi al unísono las plantas, y todos sus componentes en solitario. La naturaleza también entra en las medallas de la mano de las ciencias, conmemorando descubrimientos, viajes, costumbres, etc.

Algo que caracteriza la producción de medallas de las últimas décadas es que, de cuando en cuando, su formato circular es abandonado, adoptando sus contornos la silueta de alguna forma reconocible dentro del mundo orgánico.



Hippocampus Sepiophorus.

Las tendencias actuales son numerosas, de modo que, hablar propiamente de adaptación al arco, no siempre se ajusta a las composiciones que encontramos en medallística.

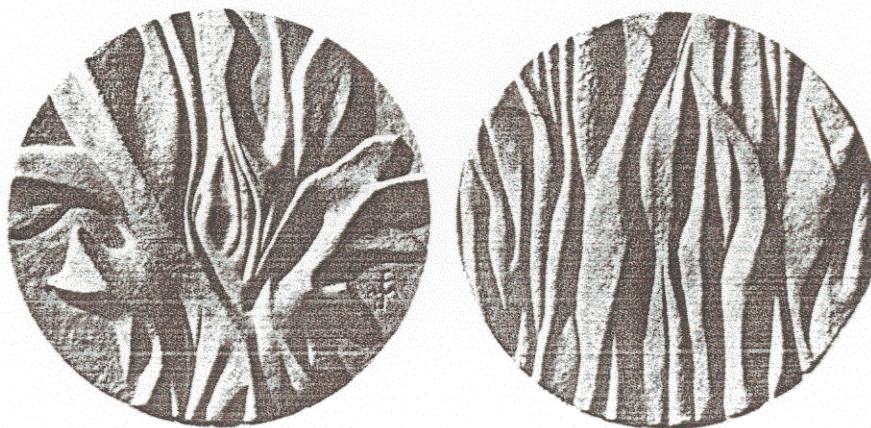
Algunas son tratadas a modo de fotografía, enmarcando y seccionando parte de una totalidad, con lo que los motivos aparentan recortados por los límites de la medalla.



Le chacal, Geneviève Pons-Vignon.



Reverso de Le Lynx caracal, Monique Riffault.



Au coeur de la forêt. Monique Faucher-Depledt.

Otras inscriben perfectamente las formas en los márgenes de la medalla, centrando la escena y ajustando los tamaños de las figuras representadas para no permitir deformación o discriminación alguna, por efecto del curvado del contorno.



L'écureuil d'europe.

Por último, hallamos las medallas cuyos motivos prolongan sus formas hasta los bordes mismos de la pieza, total o parcialmente. Las puntas de alas, picos o copas de árboles, por ejemplo, rozan muchas veces el borde lateral de la medalla; lomos, cabezas, flores, etc., suelen recorrer la misma curvatura que posee el soporte. Éstas son las únicas medallas

que denotarían adaptación al contorno curvo, aunque cabe decir que suelen ser composiciones perfectamente estudiadas, que buscan un mejor aprovechamiento del espacio disponible o también, una utilización de los factores expresivos que se derivan de poseer un fondo circular.



L'orme.



Altamira, Eduardo Anievas.

Para el ejemplo que traemos a estudio, se barajaron diferentes formas de ejecución.

Al tratar con soportes generalmente de tamaño pequeño, que habrán de albergar relieves de diseño muy preciso, los problemas de composición suelen resolverse sobre el papel, antes de comenzar el trabajo.



*Jabalí. Xana
Kahle.*

Una vez que se hubo dibujado el motivo del animal, se simuló su desplazamiento por el interior de un círculo del mismo radio que tendría la medalla, con la intención de inscribir perfectamente la figura dentro del perímetro de aquélla. Esto se logró haciendo diversos círculos de igual tamaño, con sus respectivos centros ubicados en puntos diferentes. Una de las posibilidades consiguió aproximar bastante la curvatura del círculo a la línea también curva que forman el lomo y la cabeza del animal. Solo en esta zona estamos asistiendo a una adaptación entre ambas figuras, aunque el procedimiento se ha invertido intencionadamente por comodidad y para evitar tener que influir sobre la pose o diseño elegido.

-La flexibilidad del motivo.

Si el modelo natural, en el que se va a basar la representación, es un elemento flexible en la realidad, es decir flexibilidad anatómica o estructural, entendida ésta además como gran permisividad en la adopción de configuraciones, la composición y la adaptabilidad de las formas, entre sí, y con la superficie en la que se inscriben o engarzan, se realiza siguiendo básicamente las directrices que marca la misma naturaleza.

Resulta frecuente, en ornamentación, elegir deliberadamente los modelos, pues su adecuación a los soportes será más sencilla. No requiere grandes dosis de imaginación, ni de esfuerzo compositivo, simular una boca tragándose cualquier elemento arquitectónico o perteneciente al mobiliario, hasta conseguir el tamaño de la sección de una columna.



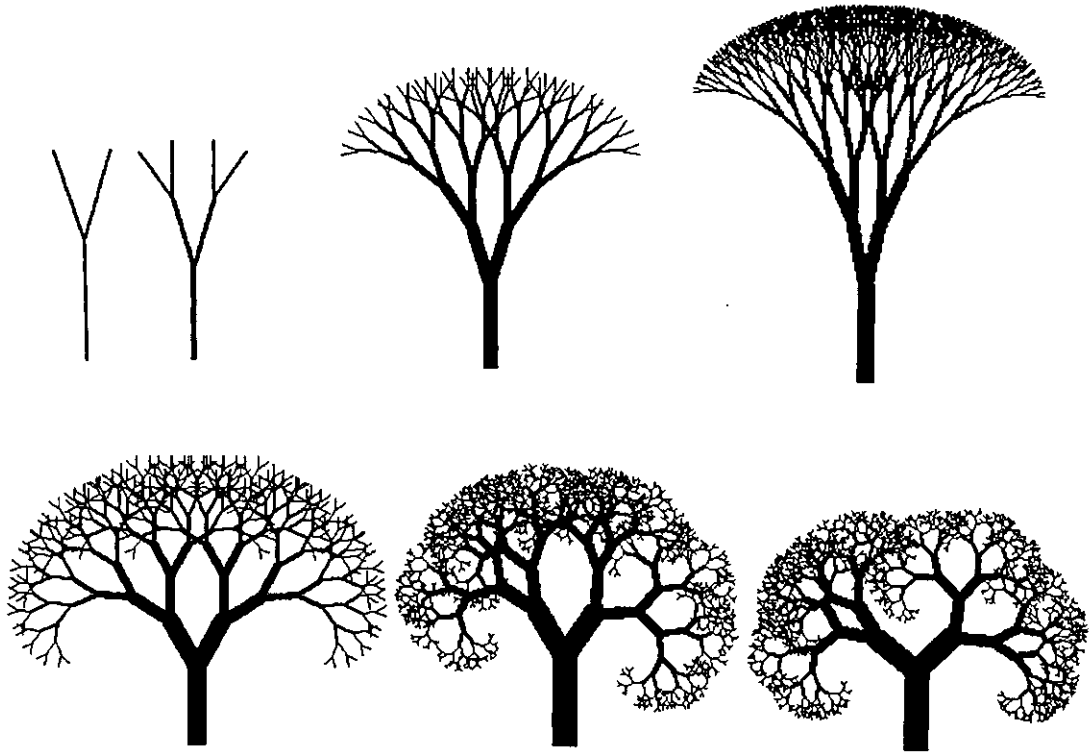
Ornamentos a modo de columnas, con capitel en forma de cabeza de animal. Están dispuestas de manera que parecen mantener las columnas entre sus fauces.

Esto provoca la predilección hacia determinados motivos, porque la forma de su estructura, sus movimientos y gestos naturales, se pueden hacer coincidir con la de la superficie y posibilita igualmente un mayor naturalismo en los resultados.

Además de la adaptabilidad que tienen los motivos orgánicos en general, como quiera que se utilicen, bien sea troceándolos, estirándolos, o eligiéndolos por sus analogías formales con la superficie del soporte, debemos tener en consideración que existen modelos en la naturaleza cuya forma y cuyo tamaño quedan cerrados y detenidos con la madurez, esto es, con el desarrollo máximo del organismo en cuestión. Mientras la constitución de muchos animales adultos se ajusta a esta aseveración (la mayoría, a grandes rasgos, ya no sufre modificaciones perceptibles), en cambio muchas plantas continúan incesantemente bifurcándose, ensanchándose, añadiendo más elementos a su estructura, o bien pueden perderlos, sin perder necesariamente la identidad o su lozanía. Se trata de la "génesis por la reiteración de las mismas formas" de la que habla Pere Alberch. Introduciendo factores como el cambio de tamaño, el alargamiento o el engrosamiento de la misma forma a base de estructuras fractales ²⁷ (tanto simétrica como asimétricamente), Alberch consigue demostrar, que es factible simular la imposibilidad de la existencia de dos formas iguales, por el efecto que los factores ambientales tienen sobre el desarrollo de los organismos. ²⁸

Es además un recurso muy extendido en decoración: una hoja grande da paso a dos más pequeñas, y éstas a otras cuatro, etc.; frutos grandes se combinan con elementos menores que van rellenando los huecos. La filotaxia demuestra que en la naturaleza existe un orden semejante; en física, la

gravedad y la densidad de los cuerpos, por ejemplo, imponen también un orden a cuanto existe. Es la "perspectiva de lo mismo", el perspectivismo de las formas que se subdividen, se empequeñecen, se vuelven borrosas.



Gráficos realizados por Pere Alberch.

Esto da como resultado que podamos trabajar casi con más libertad utilizando el elemento planta, pues las posibilidades de estar creando un ser inverosímil, como quiera que le demos forma a sus componentes, es francamente difícil, o al menos aceptamos mejor cualquier composición. Interviene nuevamente aquello que mencionábamos de la verosimilitud orgánica.



A la derecha, obra modelada en barro y positivada en poliéster, titulada *No escuché crecer la hiedra*, Xana Kahle 1993. Sobre estas líneas, detalle de la misma.





A la izquierda, columna con motivos de vid. Sobre estas líneas, archivoltas de la portada principal de la iglesia del monasterio de San Esteban de Ribas de Miño. Debajo, motivo ornamental con guirnalda de frutas. Museo Nacional de Arte Romano, Mérida.



ficie dada. Por poner otro ejemplo, a la hora de hacer una composición para los elementos decorativos que habrán de engastarse sobre soportes arquitectónicos de toda índole, cuesta menos añadir unas piezas de cualquier fruto u hojas a una guirnalda que, por ejemplo, forzar la pose del cuerpo humano.

Las dos fotografías que siguen muestran ornamentos arquitectónicos, en los que se ha reordenado, a entera voluntad, formas tomadas del reino vegetal. La interpretación que se ha hecho de la disposición de las hojas, sigue ritmos que favorecen su verosimilitud formal.



Motivos ornamentales vegetales, Madrid.

Las semiesferas resultantes de esta libre reordenación de elementos orgánicos, no denotan implicación alguna de

dificultades técnicas en el modelado. La soltura con que se han enredado los motivos habla de un trabajo apenas condicionado negativamente por la forma curva.

Los soportes cóncavos sobre los que se desarrollan ornamentos, se suelen hallar habitualmente entre obras subordinadas a algún tipo de utilidad. Principalmente los podemos encontrar realizando funciones de contención. Pilas bautismales, cajas u hornacinas, son parte de este tipo de formas, cuyo interior cóncavo se presta a albergar algún elemento decorativo.



Hornacina del interior de una iglesia en ruinas. Sigüenza.

Las conchas marinas pertenecen a esos motivos que se emplean para este tipo de superficies curvas por sus evidentes analogías formales (dejando de lado causas derivadas de la carga simbólica). También podemos hallar conchas decorando, sin manifestar funcionalidad alguna, pero la principal característica que se explota de su forma es la cavidad, que se adecúa a todo tipo de contenedores.

Las conchas del tipo que hemos podido ver en la fotografía anterior, presentan una disposición radial de acanaladuras simples. Se enmarcarían en el tipo de composiciones que fraccionan el espacio, fugando la forma de sus canales hacia un mismo punto de la cavidad semiesférica. Aunque en este caso solo supone la traslación de una figura que hallamos en la naturaleza, a un soporte que la puede albergar sin que aquélla deba someterse a ningún tipo de deformidad.

Como decíamos más arriba, los ejemplos de superficies curvas rehundidas, que se utilicen solo con fines decorativos, pueden considerarse excepcionales. Seguramente, una de las causas fundamentales de este hecho sea la escasa o dificultosa incidencia de luz natural sobre los mismos; los ornamentos desarrollan plenamente su labor como tales, si disfrutan de las ventajas de una buena iluminación.

Delicadísimo ejemplo de estas excepciones es el orna-



mento de esta fotografía. La composición, muy elemental, reproduce el mismo motivo cuatro veces, que adquiere así configuración en cruz y que podríamos identificar con el estilizado patrón de numerosas flores. Nuevamente hallamos una adaptación del motivo a la forma, por sus analogías formales.

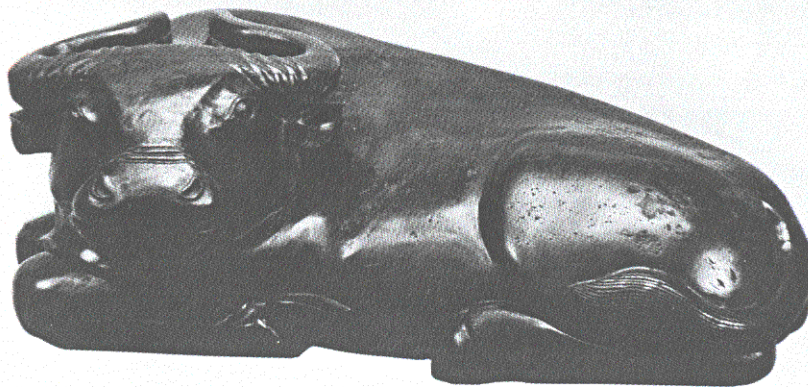
Fachada de iglesia en ruinas, Ayllón.

sus analogías formales.

En este ornamento se puede comprobar también aquel empeño que mencionábamos más arriba, en negar la forma curva del soporte cuando éste es cóncavo, utilizando en este caso volúmenes más gruesos en el centro, pretendiendo seguramente un reparto más uniforme de la luz. El mismo caso de búsqueda de la luz, evitando adaptar la forma a la concavidad hemos podido observarlo más arriba, cuando hablábamos de las deformaciones estructurales y anatómicas en un capitel que mostraba la talla de un perro, que se inscribía en una forma cóncava circular (fotografía de la p. 215).

-Estiramientos y engrosamientos.

La historia artística está repleta de ejemplos donde por causas técnicas, por la fragilidad del material ante una manipulación, por temor ante los fenómenos atmosféricos o al vandalismo, se han sacrificado algunas de las características más plásticas de sus formas, en favor de su perdurabilidad en el tiempo. Encontramos, por tanto, adaptaciones de las formas a sus soportes o al material que, por motivos ajenos, derivan igualmente en deformaciones de la estructura y de la anatomía. El ensanchamiento o la adhesión a otros elementos, de las formas que son la representación de zonas finas o de cierta longitud de los modelos originales, ilustrarían gráficamente esta aseveración. Prueba de la existencia de esta práctica la hallamos por ejemplo en obras, cuya temática se basa en animales con algún tipo de cornamenta, en los que



Búfalo de jade. China, dinastía Sung, siglo XII.

Estos métodos vienen a sustituir aquella pieza que unía con disimulo la muñeca o la cadera de alguna figura de cuerpo entero, con el tronco de árbol situado detrás de forma sospechosamente estratégica, en las esculturas clásicas.

Uno de los principales inconvenientes con el que se encuentran las figuras expuestas a la intempérie, o adosadas a objetos de uso es que, en ocasiones, se ven obligadas a cerrar vanos, rellenando formas que deberían permanecer huecas. Cuanto más orgánica la forma que se representa, más adolece con el empleo de estas prácticas, ya que por lo general restan vivacidad a las composiciones. Contrarrestando los efectos negativos que estas causas poseen sobre la expresividad de los motivos, encontramos que casi siempre permanece intacta la sensación de verosimilitud formal. Los ejemplos son numerosos. Cantidad de representaciones de follaje, no tienen el espesor auténtico que poseen en la naturaleza; al unir flores o frutos en forma de guirnaldas, los huecos intercalados seguramente tampoco correspondan con exactitud a los de sus modelos naturales; la adecuación a la realidad se convierte muchas veces solo en un factor más a tener en cuenta, y por delante de una reproducción mimética

se sitúan, por tanto, los valores expresivos y compositivos. La técnica se pone al servicio de la forma, pero de una *forma* que es material genérico, con el que construir libremente, con el que inventar la posibilidad de existencia.



Fragmento arquitectónico ornamental. Museo Nacional de Arte Romano, Mérida.

Recordemos nuevamente el concepto de "planta original" de Goethe. No asistimos, porque en cierto modo muchas veces ni siquiera se pretende, a la representación de una guirnalda en particular, sino a cualquier guirnalda habida y por haber.

El detalle que vemos en la fotografía siguiente, que corresponde a un excelente exponente de la representación de un león, nos va ayudar a reiterar parte de las ideas aludidas anteriormente. La garra derecha del animal, denota claramente la pulcritud y el esmero del modelado. En cambio, su

adecuación sobre la curvatura de la esfera en la que apoya, muestra vestigios de una adaptación técnica, además de la formal. Los vanos terminan cerrándose casi en ángulo recto, y la punta de las garras aparece incompleta, sin que exista la intención de simular su rotura o su incrustación en el soporte. Este comentario, que puede parecer una crítica fuera de lugar, viene a insistir una vez más sobre la importancia absoluta de los valores expresivos ante la reproducción rigurosa del natural, y sobre la necesidad de situar la influencia de la técnica al servicio de los mismos.



Pormenor de la pata derecha de uno de los leones de Las Cortes. Madrid.

En el siguiente caso descubrimos una adecuación de la forma del modelo, a la del objeto, como en tantas figuras expuestas anteriormente. Lo particular en esta pieza es que deliberadamente se dilata el contorno del animal, desnaturalizándolo. Caben diferentes hipótesis en cuanto al modo de obrar de su autor; o bien necesitaba crear una vasija de gran

cuerpo y la idea de decorarla en forma de pez es más bien ulterior y fortuita; o bien el perfil globular de la pieza está inspirado por la capacidad de algunos peces de inflarse y, una forma, llamó a la otra, estirando y engrosando diseño y vasija al unísono.



Vasija ictiomorfa. Cerámica, cultura Chimú, 1100-1450 d.C.

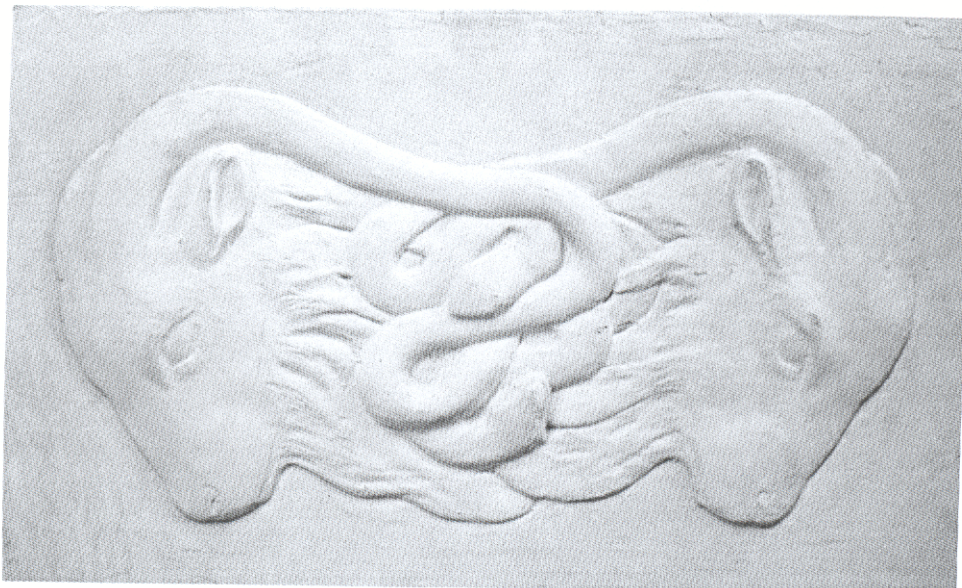
7-EL APRETÓN COMO PROCEDIMIENTO.

Definiremos apretón como el procedimiento que genera piezas, comprimiendo un material al menos en un principio blando, contra otra superficie, cuya huella, textura o relieve deseamos copiar en aquél. Para esta investigación tendrán especial interés las improntas o huellas de elementos or-

gánicos obtenidas de manera directa o a partir de molde, que será utilizado como primer paso para trasladar tal forma a otro material o lugar, o para su reproducción en serie por diversos mecanismos.

Algunos de los estudios que han sido expuestos anteriormente, de los que alguno será recordado a continuación, mas otros distintos que presentaremos en este apartado por vez primera, basan parte de su elaboración en el empleo de apretones; de modo que, aunque en la configuración de algunas de estas obras no existan vestigios naturales, salvo por el tema que tratan, en este apartado todos ellos contribuirán a desentrañar las particularidades que nos interesan de este procedimiento.

A la escueta definición de lo que se entiende por apretón, habría que añadir que se aplica para moldear formas más bien simples o de pequeño formato, o también grandes que puedan extraerse por partes y que serán unidas con posterioridad.



Forma original plana del modelo, en escayola.



Además de servir como registro bastante fiel de formas y texturas, incluso de las más delicadas, también facilita el ensamblaje directo de piezas en principio planas, pudiendo crearse obras tridimensionales de interminable aplicación escultórica y ornamental.

Detalle de la columna que sirve como peana a la obra *Ídolo*. Presenta apretones de un motivo que se modeló en plano y a continuación fue arqueado sobre una superficie semicilíndrica. Para terminar se ensamblaron los apretones de dos en dos cerrando la forma y dando lugar a un cilindro hueco.

Si se tuvo en cuenta desde un principio que los apretones serían finalmente unidos, además de componer con la repetición de motivos idénticos, podremos hacer coincidir partes similares cuyos contornos se dejen fundir fácilmente, dando lugar a la continuación interminable del motivo o a curiosas metamorfosis.



Pieza que se elaboró a partir del mismo original plano, uniendo posteriormente los extremos, tras haber curvado los apretones. El resultado es la representación de dos serpientes bicéfalas. Xana Kahle. Arcilla roja, 1990.



Cuando sea necesario el uso de un desmoldeante para que el barro no se quede adherido a los motivos empleados, se podrá utilizar una fina capa de talco.

Hay quien refuerza estos provisionales moldes con una capa de yeso; si los apretones se someten a la cocción cerámica, como veremos, esto no será necesario.²⁹

·El procedimiento del apretón sobre componentes tomados directamente de la naturaleza.

Para realizar apretones, la primera regla que deberemos tener en cuenta es que necesitan lo que se denomina "salida", es decir, tras haber comprimido un material blando como pueda ser el barro, contra cualquier superficie texturada, deberemos ser capaces de desprender la plancha de barro de manera que no se enganche y se rompa.

Este procedimiento siempre nos dará la impronta de la forma o textura elegida, en negativo. Ciertamente existen componentes cuyas características los hacen perfectamente satisfactorios para utilizar estos negativos en las piezas como formas finales, aunque otros requerirán de algún proceso intermedio que vuelva a darnos la forma original, positiva, en el material deseado y definitivo.

ABRIR CONTINUACIÓN CAPÍTULO 6





ABRIR CAPÍTULO 6

Salir al campo o al jardín y realizar apretones a todo cuanto se nos antoje, como puedan ser hojas, cortezas, piedras, frutos, huellas y demás, requiere tener en cuenta algunos factores.

Ya habíamos mencionado más arriba la utilización de la impronta de las hojas de una planta, ahora ha llegado el momento de profundizar sobre las ventajas de estas técnicas y los problemas con los que el escultor se puede encontrar.

Al igual que encontramos en el mercado siliconas que mejoran la calidad de los moldes y, por tanto, directa o indirectamente, de los apretones, encontramos en la naturaleza componentes más o menos complejos de reproducir, y formas cuyo empleo genera resultados altamente plásticos; de este modo, podríamos hablar de una calidad de texturas para hacer apretones. Primereramente habría que establecer diferencias entre los elementos que nos puedan proporcionar huellas de interés para nuestras esculturas; los más rígidos pueden causar daños a la hora de extraer el apretón y los que son blandos pueden ver su forma final alterada por su mala adecuación a este procedimiento.

Habíamos visto anteriormente, que una gran ventaja que tiene el hecho de emplear el barro para los apretones es, que se puede seguir utilizando de inmediato. Es decir, se puede directamente ir construyendo volúmenes con estos apretones, teniendo en cuenta el realizar bien las uniones. Formas que recuerden a peanas, columnas, cajas, o bien, bultos redondos que adquieran categoría de obra escultórica, se dejan fabricar fácilmente. Y quien dice cajas o bultos redondos, dice formas inspiradas en la naturaleza como cápsulas de semillas, conchas bivalvas, etc.

Otra ventaja es que, grabada la huella en cuestión, aún podemos influir sobre la forma final de ésta arrugando,

arqueando o estirando la plancha de barro, haciendo uso de la deformación como valor expresivo.

Por último, también podemos conservar este apretón a través del proceso cerámico, con su forma negativa original, o modificada, y continuar utilizándolo para hacer más apretones, recuperando la misma forma positiva del modelo, o también transformada como se ha descrito. Puede observarse que las posibilidades son muy amplias, todo lo que la resistencia de la pieza realizada en barro tolere.

Seguidamente procuraremos desentrañar las conclusiones y resultados derivados de las dificultades de trabajar con apretones de barro.

Lo primero a tomar en consideración es la finura del barro, que ha de ser proporcionada a la delicadeza del motivo que deseamos reproducir. Es decir, las pastas o arcillas muy chamotadas, o lo que es lo mismo, con mucha carga de arenas refractarias, solo servirán para reproducir formas grandes y simples, teniendo que reducir grano y textura a medida que el motivo se torne más sutil.

Cuando todo cuanto se pretende es recoger texturas para su utilización futura, lo más idóneo es trabajar con la arcilla roja común, de todos conocida, o si se prefiere, con un gres fino, fabricando planchas de entre medio y un centímetro de espesor, dejarlas lo más planas posible, eliminando las posibles rebabas, después cocerlas, y conservarlas a modo de "texturoteca".

Si del motivo elegido nos vale la textura, pero no su forma, podemos modificar ésta en la plancha. El barro se dejará curvar tanto hacia fuera como hacia dentro, aunque naturalmente tiene un límite.



Apertones elaborados en gres, a partir de la misma forma.

Si la humedad y la plasticidad son las justas, haciendo la operación de curvado con suavidad, lograremos formas insospechadas, deberá tenerse en cuenta que la parte interior tenderá a comprimirse y arrugarse, y la exterior a estirarse y resquebrajarse. Donde se llegue a producir una grieta, la solución puede ser interesante desde el punto de vista expresivo, pues el relleno del hueco dará lugar a un ensanchamiento de la forma, con su consiguiente deformación formal. Finalmente, cociendo estas formas conseguiremos de un modo muy simple interesantes moldes para nuevos apertones.

Este procedimiento de recogida de texturas, curvado, y ensamblado de apertones ha sido el método de trabajo del artista Joan Panisello i Chavarría. Durante dos años y dejando 1.800 kilómetros a sus espaldas, se dedicó a localizar magníficos ejemplares de árboles (muchos de ellos centenarios y alguno milenario, declarados monumentales por la Generalitat de Catalunya); cargó en sus excursiones por el campo con planchas de barro, que una vez comprimidas con delicadeza sobre las diferentes cortezas, eran transformadas en su estudio en piezas tridimensionales por la unión de dos

apretones distintos pero simétricos, a los que imprimía un ligero abombamiento.



Las dos fotografías de la izquierda muestran al artista trabajando; sobre estas líneas, una de las obras resultantes, Olmo de Burjaceña, 1996, barro refractario.

Las veinticuatro cerámicas resultantes, consideradas por su propio autor como "piezas fosilizadas de los árboles más representativos de Cataluña" (recuérdese la gran carga simbólica que conlleva el árbol y la admiración que despierta), fueron expuestas en diferentes lugares del ámbito nacional durante 1997. Quizá donde más las han podido valorar haya sido en el museo Tifológico de Madrid, donde sentir con las manos su superficie texturada es la forma de poderlas ver. Debemos añadir como dato anecdótico, que la mayoría de los modelos para la elaboración de estas obras, por su singularidad, han sido bautizados, de ahí que las piezas, tituladas con estos nombres, puedan ser consideradas como auténticos retratos de ejemplares vegetales.³⁰

También la escultora Cristina Iglesias en alguna de sus obras parece haber recurrido en parte al procedimiento del apretón.



Sin título (Bosque de bambú I), Cristina Iglesias. 1995. Aluminio fundido.

Un análisis a escasa distancia permite ver que el espesor de la hojarasca no corresponde al real; haber generado un volumen, modelándolo tras cada hoja, no solo habría sido muy laborioso sino que, seguramente habría generado bastantes aristas. Lo que aquí observamos es un espesor sin rebabas, blando, engendrado apretando directamente los motivos vegetales contra una cama de barro blanda, con lo que obtenemos un negativo, una huella cóncava de las hojas y ramas. El resultado puede poseer una sutileza que en nada envidie al original.

En la fotografía siguiente se aprecia el mismo proceso



realizado con otro tipo de motivo. La principal regla consiste en introducir todos los componentes al mismo tiempo sobre un barro fino y con la humedad justa, para que ni se adhieran ni sea complejo imprimir las texturas. Realizar las impresiones contiguas, extrayendo el motivo cada vez, puede producir el hundimiento de las finísimas paredes de barro que se van formando, hacerlo dejando las hojas y cañas incrustados durante todo el proceso, protege las texturas y permite que se mantengan en su lugar.

Detalle de *Quiebro*. Xana Kahle, 1993. Hierro y resina de poliéster.

Tampoco debe olvidarse que al apretar los motivos elegidos sobre el barro, estaremos trabajando a la inversa de lo que será el resultado final, esto significa que si deseamos que el conjunto adquiriera una forma cóncava, deberemos crear una superficie convexa, y viceversa.

Sobre esta cama llena de texturas vertemos escayola, obteniendo lo que podría ser ya la pieza definitiva, pues se trata de un positivo, copia fiel del modelo. Para terminar de limar asperezas y conseguir que los moldes tengan menos agarres, se limpiarán las aristas cortantes, como paso previo antes de proceder a hacer un molde de silicona para la reproducción en serie de las formas.

·El procedimiento del apretón sobre componentes naturales transformados. Modificaciones plásticas.

Cuando se emplea la imaginación, aunque se trabaje con pocos materiales, se consigue ampliar las posibilidades de éstos.

Podemos utilizar arcilla o plastilina para hacer apretones sobre formas simples y con salida, que se rellenarán con materiales que se endurezcan, como la escayola, obteniendo ejemplares fieles, casi siempre únicos, del elemento que se ha querido reproducir. En este caso, todo cuanto debemos considerar es crear alrededor del apretón una pequeña pared que sirva de contención para los materiales de relleno del negativo. Dependiendo de las dimensiones que haya de tener esta pared, podremos construirla con cajas de cartón, con tablas de madera, además, naturalmente del mismo barro.

Utilizar un barro de textura fina tiene la ventaja de no perder los detalles más sensibles aunque sea sometido a un proceso de cocción. Los barros muy chamotados pierden muchos detalles pequeños pues, debido a la reducción que experimentan durante la cocción, emerge la chamota, devorando con su presencia los relieves más sutiles. Teniendo esto en cuenta, contaremos con un procedimiento, la cocción, que endurece la arcilla y convierte el apretón en molde que se puede utilizar indefinidamente. La creación de moldes de ésta u otra manera, resulta tanto más interesante, cuanto más perecedero sea el motivo a reproducir. Que los moldes con los que trabajemos sean rígidos como la arcilla transformada por procesos cerámicos, o blandos pero también duraderos como la silicona, depende de las dificultades que cada obra plantee en su ejecución.

Cuando imaginamos un molde, tendemos a imaginar una pieza media o grande, en ocasiones formada por varios elementos, de la cual extraemos por diversos mecanismos los positivos que serán futuras esculturas. Pero existen ingenios que están a medio camino entre los moldes y los utensilios para crear texturas. Podemos hacer pequeños moldes blandos con silicona o látex, de los cuales no extraeremos una obra completa, sino que servirán para texturar ésta en el proceso de acabado del original en barro.

Volvamos a aquella cabeza que formaba parte de la investigación personal del capítulo anterior, y que se detallaba en la p.185.

Decíamos, en aquel apartado, que su tocado poseía gran naturalidad a pesar de distar notablemente de lo que se entiende normalmente por cabello.



Pieza perteneciente a *Cabezas*, Xana Kahle. 1992
Resina de poliéster.

Parte de esa naturalidad es debida al modo en que ha sido confeccionado. Se hizo primeramente una base con el volumen suficiente y con la forma justa para que, con pocos toques, quedara insinuado un moño. Previamente se había marcado la cara interna de la hoja de un repollo, que es la más texturada (los nervios son salientes muy marcados en esta cara), sobre una plancha de barro. Para obtener esta misma textura, en un molde consistente exclusivamente en una hoja de silicona para poderla estampar de forma indefinida, teníamos dos opciones:

1ª. Verter escayola encima, con lo que copiaríamos exactamente la textura que necesitábamos, pero recuérdese que pretendíamos también conseguir las ventajas de poseerla

en silicona. La pieza de escayola no podría copiarse con silicona en este momento, porque al estamparla habríamos obtenido una forma negativa. Así que habría que haber realizado un positivo también en escayola y después finalmente el negativo que necesitábamos en silicona.

2ª. Copiar directamente con silicona el negativo de barro, tras haberlo endurecido mediante la cocción.³¹

Indudablemente parece más sencilla la segunda opción. Teniendo además en consideración que, al tratarse de una textura tan delicada, el paso de escayola a escayola, no se hubiese desarrollado sin roturas, ya quedaban pocas alternativas. El resultado es una fina hoja de silicona texturada por una sola cara, y difícilmente rompible con un uso normal. Además de tener toda la flexibilidad de la silicona, posee la capacidad de estirarse levemente hacia cualquiera de sus extremos, como veremos más adelante.

Con este molde flexible y de tamaño muy manejable, teníamos en las manos una herramienta de carácter absolutamente orgánico.



Pieza perteneciente a *Cabezas*, Xana Kahle. 1992. Resina de poliéster.

Cada impresión sobre aquel volumen de barro situado sobre la cabeza, la estaría texturando. Llegado este momento, lo único que debíamos tener en cuenta era *actuar como la naturaleza*, tratando de dar una dirección natural a las texturas. Como se aprecia fácilmente, las líneas de crecimiento de la hoja del repollo, los nervios, como en cualquier otra planta, tienen un origen común, por donde permanecen unidas al resto del ejemplar, e igualmente unos puntos extremos que tienden a separarse de aquél. Sin olvidar estas particularidades (extensibles a la mayoría de las plantas), se situaron los puntos de origen en lo que habrían sido las raíces del cabello, es decir, adheridos al cuero cabelludo, haciéndose visibles en la sien, sobre la frente y en la nuca, y permitiendo el libre modelado del peinado, reordenando la posición de las puntas de los nervios.

Dice Rosario Assunto que "dejarse guiar por la naturaleza es actuar como ella".³² Algo de verdad tiene que haber en esta aseveración, cuando los resultados hablan de una naturalidad que no se lograría de otra manera. La destreza en recurrir a las leyes de formación de la naturaleza consigue que la transposición de texturas sea un elemento más que contribuye a la expresividad orgánica ornamental.

La principal ventaja que aporta el uso sistemático de apretones viene dada por sus características como material blando. Apretones de arcillas y plastilina se dejan modificar con cierta facilidad (sin perder calidad en la representación de los elementos que componen el tema), adoptando un reducido espectro de curvaturas, pero significativas para la búsqueda de nuevas formas de expresión.

Si visualizamos una cara con los cuatro rasgos que la definen representados de la manera más simple y dibujados sobre un globo desinflado, e imaginamos cómo se transforman al ir introduciendo aire en él, podremos entender también lo que le sucedería a un apretón figurativo si lo situásemos cada vez sobre curvaturas más pronunciadas. En unos casos obtendríamos curiosas deformaciones y, en otros, auténticos cambios de expresión. Salvando las dificultades técnicas, es un interesante campo para la localización de nuevas formas.

La fotografía que sigue muestra un azulejo, detalle de la obra titulada *Río estanco* (1998, gres, refractario y agua), en la que se ha hecho uso de la propiedad que tiene el barro de estirarse levemente. La operación, que se hizo en un momento muy plástico de la pasta cerámica, refleja claramente la deformación que ha tenido lugar.



Detalle de *Río estanco*, Xana Kahle. 1998. Gres.

Un paso más en la investigación del estirado de las formas, nos lleva a seguir experimentando con lo que podríamos denominar moldes blandos. La fina capa de silicona con la textura de una hoja de repollo, comprimida contra una plancha de barro (esta vez en un punto de dureza algo mayor que en el caso del azulejo de la fotografía anterior), da como resultado un apretón con dicha textura (en la fotografía, la plancha I, situada a la izquierda).



Planchas de gres, realizadas con el mismo molde de silicona.

Si en una nueva plancha nos ayudamos de un típico rodillo de cocina, e imprimimos algo de fuerza sobre la hoja de silicona, en sentido transversal, ésta cederá a la presión, estirándose a derecha e izquierda, al mismo tiempo que se estira la plancha de barro. Aquélla recobrará la forma inicial, pero el barro continuará reflejando los efectos del estiramiento (la plancha II, situada en el centro de la fotografía). Lo mismo se repitió apretando en sentido longitudinal, dirección que facilitó más aún el dilatamiento de ambos materiales (prueba III). Las planchas resultantes pueden endurecerse mediante la cocción y reutilizarse como moldes para diferentes versiones del mismo original.

En las tres fotografías que siguen se muestra la misma textura sobre tres esculturas distintas, todas ellas ejecutadas en gres.

La curvatura que tiene cada obra es diferente, y también fue distinto el método de aplicación de la textura, aun así las diferencias visuales y plásticas son relativas.

En el primer caso, la fotografía de la derecha, los pequeños elementos en forma de disco fueron realizados mediante molde de escayola y una vez extraídos de éste, aún con la flexibilidad suficiente, se les aplicó con suavidad una hoja de silicona con dicha textura impresa. En el ejemplo siguiente, los rodillos de barro se realizaron a mano; casi terminados se dejaron rodar sobre la misma hoja de silicona que usábamos de molde texturado, aplastándose ligeramente los finos canales y hermanándolos con grafismos.



Detalle de la obra *66 Rehe-
nes*. Xana Kahle, 1995. Gres
y hierro.



Detalle de la obra *Suspensión IX*. Xana Kahle, 1994. Gres, cuerda y hierro.

En la tercera pieza que presentamos, se tapizaron con hojas auténticas de la planta, las paredes de unos moldes con la forma semicilíndrica que se puede apreciar.

Veta. Xana Kahle, 1993. Gres y latón.

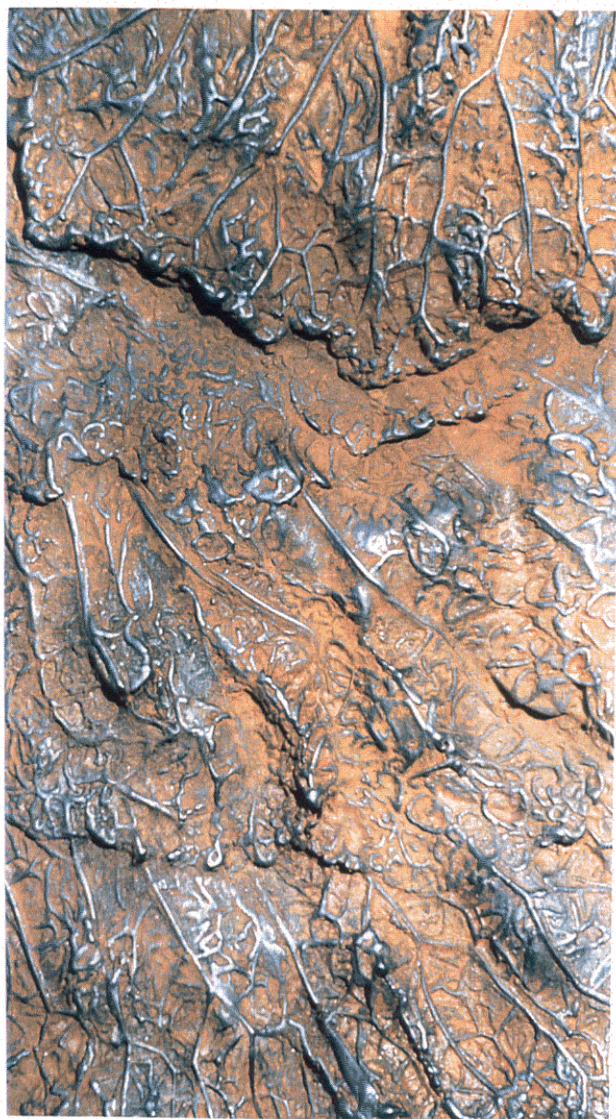


La conclusión que se extrae de estas obras, de distinta curvatura y mismo texturado, aplicado de forma diferente, se puede resumir en pocas frases:

La utilización de tantos modelos de hoja natural como se requiera, contribuye a no repetir la textura, gracias a que no existe ninguna exactamente igual a otra en la naturaleza, generando de este modo una riqueza visual, que solo podría competir con la inversión de tiempo y esfuerzo en la fabricación de numerosos moldes diferentes. Pero la utilización de este tipo de *moldes* de silicona nos libera de los condicionamientos estacionales. Por último, el empleo de los mismos, permite un manejo menos cuidadoso y más frecuente, pues los originales naturales no siempre resisten la voluntad del escultor, y son menos indicados para los procesos de deformaciones voluntarias, porque su doblado o estirado es limitado.

En los últimos ejemplos citados, en los que se ha empleado siempre la misma textura, que tan natural parece, si la analizamos con detalle, observamos que reproduce fielmente las nerviaciones rehundidas que obtendríamos usando para estampar el reverso de la planta. Esto significa que en realidad obtenemos una forma negativa, que no existe siquiera en el original natural (salvo como posibilidad de convertirse en huella). El paso de una forma negativa (como la huella impresa en el barro), a una positiva (la que reproduce fielmente los relieves del modelo original), que en los casos anteriores usábamos como molde, puede convertirse en un juego caprichoso que finalmente materialice la forma negativa del modelo original. Parece también un juego de palabras, pero viene a decir que podemos hacer una silicona texturada tanto de un negativo como de un positivo, y generar formas que reflejen una inversión de texturas. De este modo estaremos literalmente representando la vivificación de lo que en la naturaleza no puede aparecer como forma viva, sino únicamente como textura.

Claro está que en este caso, la naturalidad y verosimilitud orgánica reside en la delgadez de este tipo de elementos, que consigue paralelismos formales entre los relieves del anverso con los del reverso (aunque en negativo). La representación más fidedigna de las hojas de un repollo, sería como aparece en la fotografía de la derecha, que muestra con rigor la textura del reverso de estos elementos.



Detalle de *Estratos*, Xana Kahle, 1993. Hierro y resina de poliéster.

-
- 6.1. *Las fuentes de lo imaginario*, Jean Chateau, p. 326.
- 6.2. "Los procesos naturales", Daniel Canogar, *Lápiz* nº 60, 1989, p.54.
- 6.3. *La antigüedad*, Manuel Bendala Galán, p. 34.
- 6.4. Información obtenida de los datos de los que dispone el Museo Arqueológico Nacional, Madrid.
- 6.5. *Reseña y catálogo de la arquitectura modernista*, Oriol Bohigas, pp. 103-106. En cuanto al mosaico, un apasionado Oriol Bohigas, lo ensalza diciendo que "no se trata solo de una aproximada anticipación a todos los descubrimientos plásticos de la pintura abstracta. Es el primer intento de collage, la primera valoración del objeto desplazado, la primera obra en que la expresión se apoya sobre la textura de la materia, anticipación genial al informalismo, "antes -como dice Cirici- de que Picasso pegase un trozo de periódico en sus telas, antes de que Max Ernst recortase ilustraciones antiguas para su pintura, o de que los surrealistas utilizarasen arena, cucharas y zapatos, siguiendo el gran descubrimiento de los 'objetos exilados' realizado por los dadaístas en 1919." "Antes '...en el Parque Güell, Jujol...', estrecho colaborador de Gaudí...", p. 194.
- 6.6. *El poder de los límites*, György Doczi, p. 21.
- 6.7. Sigfried Giedion en *La antigüedad*, Manuel Bendala Galán, p. 19.
- 6.8. *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*, Matila C. Ghyka, p. 21.
- 6.9. *Arte y percepción visual*, Rudolf Arnheim, p. 288.
- 6.10. Este gusto o necesidad estética de relleno de una forma dada, parece comenzar en algunos motivos decorativos en el Antiguo Egipto, dando incluso lugar a una invención de formas. Véase *Problemas de estilo* de Aloïs Riegl, p. 46 y ss.
- 6.11. Idem, p. 43. Para Riegl, "todo producto artístico traduce uno natural, ya sea en el estado inalterado en que lo ofrece la naturaleza, ya sea transformado por el hombre para su beneficio o placer."
- 6.12. Idem, p. 36.
- 6.13. *El presente eterno*, Siegfried Giedion, p.144.
- 6.14. *Oscilaciones del gusto*, Gillo Dorfles, p.124.
- 6.15. *El poder de los límites*, György Doczi, p. 83.
- 6.16. "Comprimidas en el plano... como las plantas de un herbario", Rudolf Arnheim, *Arte y percepción visual*, p. 132.
- 6.17. *El presente eterno*, Siegfried Giedion, p.48.
- 6.18. *Visión artística y visión racionalizada*, Hans Daucher, p. 37.
- 6.19. Véase *El número de oro*, Matila C. Ghyka.
- 6.20. *Fundamentos de perspectiva*, Javier Navarro, p. 114.
- 6.21. Cuando los conocimientos sobre perspectiva, conocimientos que nos ha legado la arquitectura clásica griega, deberían de ser aplicados con exactitud matemática, nos encontramos con la obra del arquitecto

Gaudí: en el parque Güell se ha empeñado en hacernos sentir el peso de las columnas y del techo que soportan, inclinándolas hacia el lado opuesto al que *marca la ley*.

6.22. *Teoría de la sensibilidad*, Xabier Rubert, p. 56.

6.23. *El espejo mágico de Escher*, Bruno Ernst, pp. 50-51.

6.24. *Perspectiva Cónica*, p.27.

6.25. Para la elaboración de estos gráficos se ha contado con la inestimable colaboración de Luis Pereira.

6.26. *El poder de los límites*, Görgy Doczi, p. 18.

6.27. Según podemos leer en la Enciclopedia Universal Ilustrada, Apéndice A-Z, *fractal* es un modelo matemático (geométrico). Se denomina así al "objeto real que mantiene su forma fundamental, fragmentada e irregular aun a pesar de modificar la escala de su observación... la geometría fractal... permite elaborar modelos de fenómenos... como las turbulencias, el caudal de las corrientes fluviales, estructuras tectónicas, distribuciones galácticas... consideradas como 'desordenadas' e incluso como 'caóticas' por las otras geometrías... Mandelbrot los despojó de la cualidad de 'marginalidad' o 'anomalía', introduciendo su carácter de 'habitualidad' no formalista... rechazó modelos 'estandarizados' matemáticamente, como el círculo, el cuadrado, el triángulo, etc..., propios de la concepción euclidiana de la geometría. El propósito de los fractalistas es demostrar el efecto 'inversor' de su teoría en la matemática, buscando un regreso a una matemática entendida no como una abstracción, sino como una ciencia construida desde la naturaleza; ésta presenta infinidad de 'modelos' fractales, o con rasgos de ese tipo, que las geometrías 'clásicas'... no 'captan', sometidas al dictado de las formas establecidas como 'puras', o sea, circulares, cuadradas, triangulares, helicoidales, etc."

6.28. *Jardines internos. Orden y caos en las formas orgánicas*, Pere Alberch en *Arte y naturaleza*, Javier Maderuelo, pp. 24 y ss..

6.29. Este apartado, además de reflejar las propias experiencias y obra de otros artistas, se ha contrastado con *Escultura. Hechos*, de VV.AA., al cual remitimos para más detalles sobre diversas técnicas para la escultura.

6.30. "Joan Panisello i Chavarría", *Cerámica*, nº 66, pp. 68-70.

6.31. Debe matizarse que tanto el proceso de secado como la posterior cocción del barro, consiguen que éste merme, con lo que la forma se verá en realidad ligeramente reducida pero, como hemos repetido en distintas ocasiones, este tipo de variaciones no restan verosimilitud a la forma final.

6.32. Véase *Razón y estética en el setecientos*, Rosario Assunto.



"...la Naturaleza es increíblemente necia, y lo que nosotros tanto admiramos... es precisamente esta extraordinaria necesidad."

Vilém Flusser.



ABRIR CONCLUSIONES





ABRIR CAPÍTULO 6

CONCLUSIONES.

REBELIÓN DE LA FORMA ORGÁNICA.



Una grieta, una excusa. Carretera abandonada, en cualquier parte.

Durante la elaboración de esta investigación hemos constatado lo ineludible que ha sido caer en la reiteración de términos y conceptos; comprobaciones que establecíamos en un apartado, eran la base para otros posteriores; ejemplos que parecían expresamente indicados en un punto muy determinado de la exposición, se rememoraban en otros por absoluta necesidad. Ello demuestra la interdependencia entre los diferentes apartados que analizamos y, según anunciábamos en la introducción, la estrecha correlación que se manifiesta entre todos ellos y la imposibilidad de poder desglosar unos sin otros; aunque algunos puedan estar tratados de modo excesivamente sumario, según decíamos, pretendíamos indagar en un tema vivo, expuesto a modificaciones; cuando había que cerrar y profundizar, finalmente, por exigencias de la evolución de los argumentos, hemos abierto muchas puertas según entrábamos, y las hemos querido dejar entreabiertas ahora que salimos. La conclusión que desprendemos de esta forma de actuar e investigar es que seguíamos un impulso natural, cortado por el mismo patrón que los hallazgos efectuados.

Se habrá observado que los términos para enunciar las explicaciones con cierta dignidad, se agotaban según escribíamos, habiendo de recurrir a combinaciones que caían en paráfrasis a veces complejas y llenas de sinónimos.

La serie de coincidencias que hemos hallado en las obras de artistas tanto de nuestro pasado inmediato, como actuales, hemos convenido en no considerarlas por más tiempo producto del azar.

Artistas como Cristina Iglesias, cuya obra más reciente parece buscar el placer en la variedad de matices que descubren los vaciados del natural, y aun basándose en la repetición monótona del mismo elemento, continúan denotando crecimiento vital; sus proyectos se hallan en plena naturaleza, mimetizándose con el entorno, a pesar del ma-

terial en el que están realizadas. Son obras que en el interior de la galería requieren del perfilado y limado de sus bordes, con metal y rectas, para delimitar las caóticas líneas naturales, robando a lo orgánico parte de su esencia, para subsistir como producto de esta época.

Artistas que trabajan con materiales naturales, como Mendieta, Schlosser, Long, o Goldsworthy, y tantos otros, que desde estilos bien dispares, llegan a la forma curva a través de las composiciones y de los contornos de sus trabajos; llegan a la forma espiral tanto si sus motivos son antropomorfos, animales, minerales o vegetales; llegan al suelo para compartir con él un futuro incierto, o para anotar en la ficha de la obra "medidas determinadas por el entorno".

Hemos hallado obras que son la justificación para la existencia, la proliferación y el libre desarrollo de texturas tomadas directamente del natural. Hemos encontrado consonancias notables entre esculturas, ornamentos de obras arquitectónicas y lo que creímos rarezas del mundo orgánico. Hemos comprobado que incluso imitamos y nos sentimos atraídos por el modo en que la naturaleza desintegra las formas. Hemos visto analogías de notable consideración entre las formas de la naturaleza y las que la mano elabora con el mínimo esfuerzo. Y hemos podido afirmar que, inevitablemente, la mano, como exponente de la lenta progresión hacia la perfecta adaptación al medio que motiva el instinto de supervivencia, delata nuestra naturaleza orgánica en las obras.

Orgánico, ¿es casual?, ¿es natural?, ¿es seguir o imitar las *maneras* de crear de la naturaleza?

A estas alturas ya podemos declarar orgánico como natural, como imitación del natural y sus *maneras*, como adaptable, modificable, blando, elástico y metamorfoseable, como vivificación de lo inánime, como erosión y corrosión del

natural, como cicatriz en el paisaje, o como forma que carga con estas características e impresiones debido a la evolución, a la ruina, al tiempo, al abandono.

Las conclusiones no solo se ciñen a la delimitación de lo que consideramos expresividad tanto ornamental como escultórica del motivo con carácter orgánico, sino que los numerosos ejemplos que se analizan permiten extraer algunas claves para aprovechar las ventajas plásticas de la organicidad que desprenden las obras:

Los motivos semiexentos no reproducen necesariamente sus modelos naturales con mayor fidelidad.

La exactitud matemática nos aleja de la verdad orgánica, porque las formas se convierten en elementos todos iguales y anónimos. La vocación de monotonía que impera en el arte actual recupera la naturalidad cuando interviene la mano, que no es capaz de elaborar dos formas iguales y que impone su propia cualidad natural.

Fragmentar, seriar, o hacer juegos de simetrías, son procedimientos que están al servicio de la plasticidad, evitando caer en deformaciones forzosas de los motivos.

Destruir, redistribuir, reordenar los elementos naturales puede significar terminar con la vida de la forma tal y como la entendemos, pero continúa siendo forma orgánica, aunque debamos admitir esto como lamento último.

Cuando no se consideran las líneas de formación que marca la naturaleza, los motivos se integran con mayor dificultad sobre las superficies.

Los elementos orgánicos pueden sustituirse unos a otros; siempre que respeten precisamente las tan reiteradas líneas estructurales y de formación o crecimiento; la trasposición de elementos superficiales, que numerosas veces persigue fines ornamentales, acerca las representaciones de las

diferentes especies y formas a una categoría genérico-orgánica, que las hace universalmente válidas.

La posibilidad orgánica, la verosimilitud formal, entre los motivos que tomamos del entorno y las obras, depende de la adecuación a esas mismas leyes. Este ajuste consigue llenar la forma natural de un destino orgánico propio.

LA LIBRE UTILIZACIÓN DEL SOPORTE.

Sometiéndose casi exclusivamente a las fuerzas mecánicas que imperan en la naturaleza, creando todo tipo de composiciones armónicas, hemos podido ver cómo la forma orgánica se expande y lo impregna todo.

Si es textura, rebasa las fronteras naturales para continuar *naturalizando* la forma más allá de su soporte lógico. Si es figura tiende a adecuarse a su soporte, creando un espacio intermedio que es metamorfosis entre la imitación de la naturaleza y el dominio de la técnica; borra límites, tanto si los llamamos aristas, como si los denominamos entorno.



Andy Goldsworthy. Scaur Glen, Dumfriesshire, 8 de septiembre de 1995.

Si es técnica, será la más similar a las *maneras* en que se configuran las formas en la naturaleza, curvando, rellenando, trenzando, seriando, fragmentando; los ángulos rectos se convierten en recuerdo teórico, la forma va al encuentro de la forma así como la gota se integra en el agua. Pero también hemos podido asistir a la invención de la naturaleza a través de la técnica, de la espiral, de la deformación de la forma orgánica gracias al empleo de materiales blandos, y a través de la detención de los procesos de vaciado y positivado en momentos determinados, descubriendo formas que en la naturaleza no existen más que como huella, exhalando naturalidad desde su nuevo papel como volumen tridimensional; invención de motivos que se basa igualmente en el remodelado de los perfiles, en la fusión de formas de procedencia diversa, creciendo por encima de los soportes, que pierden o modifican su protagonismo e identidad frente a la ocupación que muestran en superficie.

TRANSFORMACIONES DE LA FORMA ORGÁNICA EN SUPERFICIE.

El origen de los grafismos, entendiendo por los mismos el resultado de grabar una superficie que refleje tal actividad, como pueda ser un suelo de tierra, arena o barro, o incluso la superficie de algunas plantas leñosas, con la intención de dejar una marca y denotar la propia presencia en el mundo, se remonta a niveles muy tempranos de la evolución de las conductas animal y humana.

Dejar la huella, pero esa huella que en un futuro permita reconocer en ella la actividad desarrollada en tiempo y espacio, de un individuo en particular, genera un placer que no pocos habremos experimentado.

A lo largo de la historia artística los motivos orgánicos evolucionaron de fases abstractas y geométricas, alternativamente, hacia la figuración, es decir, hacia la representación de una realidad en unos casos, y hacia la estilización e incluso la escritura, en otros. Esta sucesión de estadios quedan reflejados en el exterior de la obra. Primero aparece la figura totalmente integrada a su soporte, del que se distingue por la simple demarcación de los volúmenes, inscritos en el material. Después progresa, de manera natural según Riegl, desde el altorrelieve hasta el grabado, pasando por todos los estadios intermedios; "El ojo humano, al ver siempre los seres naturales solo por un lado..." se habitúa a esta imagen que se define por una línea de contorno, olvidando la necesidad de construir los volúmenes, usando también la línea para describirlos. Seguramente esta línea de contorno procuraba suficiente información como para reconocer la forma, de modo que "...el fin por el cual se imprimió al material las formas señaladas, en representación plástica o plana, no pudo ser otro que ornamental, puramente artístico...", "...nada hay de inaudito en la evolución del ornamento de superficie a partir de lo plástico: La necesidad del adorno es una de las más elementales del hombre, más elemental que la de proteger el cuerpo"¹ y responde a un deseo de comunicación estética.

Y "... la naturaleza siguió siendo el modelo de las formas artísticas cuando éstas abandonaron la dimensión de profundidad y convirtieron en elemento de su representación una línea delimitante que no existía en la realidad".² Citar a Riegl una vez más ha sido necesario pues resulta difícil esquematizar mejor y con más claridad los postulados que nos competen. Cuando Riegl pronunció estas palabras, el arte aún estaba sujeto al corsé del parecido con el modelo. En la prehistoria, en el niño, en el arte popular, y en muchos

artistas de este siglo, se da rienda suelta a los impulsos vitales que son a la obra artística como la naturaleza a sus creaciones. Las formas resultantes son en realidad expresión de procesos internos y, por tanto, cobran y exhalan vida, y son capaces de provocar cambios en los estados anímicos del observador.

Los grafismos más primitivos, cuyo paralelismo actual más espontáneo quizá deba buscarse en firmas, fechas, corazones, etc., tapizando todo tipo de superficies, se encuentran posiblemente a igual distancia de expresar una idea o pensamiento, como de ser testigo mudo de la existencia del autor y sus circunstancias.

Quizá sea este motivo, el de denotar existencia, presencia espacio-temporal, o autonomía vital, entendida como vivificación de lo inánime, el que nos haga gozar como escultores y como observadores de las obras de arte, de la energía que transmiten algunas de éstas, independientemente del paso del tiempo. El grafismo, la huella de la herramienta, e incluso la de las yemas de los dedos, otorgan la *sensación* de que el autor aún pudiera hallarse dando los últimos retoques a la obra y, poco más o menos, le podremos imaginar trabajando. La presencia se hace casi palpable.

¿Y qué hay más natural y orgánico que emular a nuestros ancestros, o reproducir la conducta animal de marcar el territorio, de situarse, de ubicarse en el mundo?. Y cuanto más cercana sea la herramienta a nuestro propio cuerpo, estaremos prácticamente dejando nuestro *olor* en la obra. Las manos, los dedos, o su prolongación en forma de herramienta simple, o con objetos encontrados, tomados de la naturaleza, dejando improntas de su forma en negativo, cualquier útil adquiere un valor insospechado y nos permite llevar a cabo la domesticación del medio, de los motivos, de

la forma; sometimiento que nos recuerda ese vínculo con el entorno que en algún tiempo fue componente esencial de nuestra propia naturaleza, y en el que abandonamos parte de nuestra piel por frotamiento.

Este frotamiento es el que se ha perdido en el proceso industrial. Podemos, cada vez más y mejor, reproducir el juego de movimientos tan complejo de nuestras manos; máquinas cada vez mejor articuladas reproducen al milímetro cuanto diseñemos, pero la presencia, la autoría, se convierten en unas pocas palabras escritas en negro sobre fondo blanco en el registro de patentes.

APROPIACIÓN DEL ESPACIO.

Cuando actualmente tomamos como modelo la forma orgánica, comprobamos que algunas de sus principales características en la naturaleza son crecer, abarcar y envolver el aire y las formas que la rodean, siendo éstas también algunos de los atributos más frecuentes de las obras en el arte actual.

Las formas orgánicas transmiten e inspiran la necesidad de liberarse del soporte, de expandirse y, a veces, escapan de los límites en los cuales deberían permanecer enmarcadas e impregnan las superficies colindantes. En ocasiones, la ornamentación que viene impuesta por una imitación de los modelos naturales es extrapolada y casi sin respeto, pero con la convicción de aportar solo ventajas expresivas, lo invade todo, ayudada por la cualidad afable de las formas curvas. Cuanto más llevemos la forma orgánica al terreno orgánico, no reproduciremos la imagen natural, sino la manera de crear de la naturaleza. Una representación que se precie de exhalar naturalidad, esmerándose en comprender las leyes de for-

mación y las estructuras naturales, puede prescindir de la minuciosa elaboración de los detalles. Podremos endiosarnos jugando, desde el laboratorio-estudio, a reordenar la vida. La vida. Las terminaciones en espiral, como los pámpanos, algunos capullos, huevos y cornamentas, los pequeños abultamientos terminales en forma de cúpula, como brotes, extremos de osamenta, o bien esas otras formas que se pueden dividir de manera que deviene infinita, en elementos similares cada vez más pequeños, como las ramificaciones de los árboles y las nervaduras de las hojas; son todo formas de las que aprendemos sus líneas estructurales y de crecimiento, para continuarlas empleando, aunque veamos la forma de sus originales más limitada; la imitación de estas *maneras* naturales, de resolver los motivos orgánicos en las manifestaciones artísticas, puede llevarse a circunstancias ajenas a las mismas, sin que se altere negativamente nuestra percepción de la forma, es más, a través de la sensación de vivificación que experimentan, las fusiones orgánicas enaltecen la plástica de la forma.

La forma orgánica por tanto, se rebela y se abre paso de manera periódica, al igual que el hombre. Busca su propio espacio, enraíza donde puede, modifica su entorno y se adapta a él, crece donde le es propio y rompe todo tipo de cadenas impuestas: modas, estilos, tecnología.

Las palabras que siguen han sido escritas hace algo más de veinte años pero aún conservan toda su vigencia y actualidad: "...hoy toda nuestra sensibilidad hacia las cosas de la naturaleza y del arte queda filtrada en la pantalla del mecanismo y del artificio" y aún así "...es fácil descubrir en muchos movimientos artísticos de los últimos años un decidido abandono del *mito tecnológico* e incluso un retorno a la investigación de un nuevo y auténtico -aunque diferente- contacto con la naturaleza y con la productividad no mecanizada del hombre".³

APROPIACIÓN DEL SUELO.

En los albores de la representación escultórica costó un gran esfuerzo desprender a las figuras de un fondo: "El bulto redondo fue desconocido en la Prehistoria,... aunque algunas piezas lo parezcan..." "se hacían para tenerlas en la mano... (o) ...para hincarlas de pie en el suelo" son palabras de Siegfried Giedion.⁴ Actualmente descubrimos que cuando una escultura se aferra al suelo (dejando al margen que sus desmesuradas medidas determinen su ubicación próxima a los observadores, o bien, las que buscan el suelo buscando crear contrastes), suele desvelar una especial querencia o apego al mismo.



Lucio Fontana.
Concrete Spazio-Nature,
1965. Bronce.

Cuanto más orgánico el motivo, más parece pedir volver al soporte original, al plano que todos pisamos, al plano primordial del que todo parte y al que todo vuelve a veces con violencia. Ello parece responder a la necesidad que tenemos de proyectarnos en el medio, como se proyecta él en nosotros. El neoexpresionismo y la transvanguardia han recurrido a la fascinación que provocan las fuerzas de la naturaleza, inspirándose en "...esos "sublimes sobrenaturales", amenazadores... reaparece esa nostalgia de la totalidad, de lo mágico-metafísico,... del poder de destrucción de la Naturaleza frente al trabajo civilizatorio -terremotos, tierras quemadas, guerras,... y ruinas- explotando su poder de fascinación."⁵ Esta fascinación ante el poder constructivo y destructivo de las fuerzas naturales que hemos observado reiteradas veces durante la investigación, y de lo que damos buena cuenta en numerosos ejemplos, responde a la necesidad de entenderla y elaborar la estrategia para dominarla. Pero también retamos a la naturaleza, exponiendo la obra al medio, consintiendo que sienta sobre sus formas las consecuencias del abandono, lo cual significa muchas veces que la naturaleza complete y termine nuestras creaciones. La obra de arte, recordando las palabras de Azara, es sometida "...a las mismas degradantes transformaciones que afectan a los seres de la naturaleza, anulando, de este modo, lo que distingue en verdad las obras de arte de las naturales..."⁶; aunque otras veces oculta su carácter efímero tras las paredes de la galería. "Frente a lo infinito e insondable, el hombre se siente disminuido... por eso el artista moderno prefiere hacerse el fuerte en el museo, encerrando el mar en veintisiete barriles."⁷



Fernando Alba. *Caída*, 1991, 16 piezas de castaño, "medidas determinadas por el entorno".

La escultura de carácter orgánico, o mejor dicho, lo orgánico en las esculturas, muestra numerosas veces una marcada tendencia a ser expresión en busca del plano base por excelencia, el volumen sobre el que cualquier cosa se hace exclusivamente relieve, *cicatriz*, o incluso grafismo, la Tierra, el suelo: "Dos mundos distantes de los que podemos deducir dos topografías contrarias..., pero también dos topo-

grafías cercanas. Dos estratigrafías de una misma secuencia. Dos capas de una misma realidad." ⁸

Las afirmaciones realizadas a lo largo de esta tesis son resultado de un sentimiento primordialmente empírico-anímico, de modo que quizá estemos pecando de inocencia, tratando de salvar algo de esta gran quema de hojarasca que sufre nuestra cotidianeidad; quizá sea solo una visión personal que ignora las estadísticas; quizá sea más un deseo que una realidad.

1. *Problemas de estilo*, Alois Riegl, pp. 20-21.

2. *Idem*.

3. *Oscilaciones del gusto*, Gillo Dorfles, p. 140.

4. *El presente eterno*, Sigfried Giedion, pp. 483-484.

5. *Las auras frías*, José Luis Brea, p. 52.

6. *De la fealdad del arte moderno*, Pedro Azara, p. 129 y ss.

7. *Idem*, p. 107.

8. *El jardín como laboratorio o una geometría natural*, Jesús Mari Lazkano en *El jardín como arte*, Javier Maderuelo, p. 71.

* Las imágenes fotográficas que separan los respectivos capítulos son:

· Talla asiria en marfil, procedente del Fuerte Salmanasar (p. 18).

· *Be free and give a flower an a bit of green*, de Van Rafelghem, 1973 (p. 306).

· Las restantes han sido tomadas por la autora de esta investigación.



*"Hay que liberar pues a la Naturaleza de los setos
versallescos y al Yo de los esquemas silogísticos que
matan el corazón."*

Xabier Rubert.

* * *

BIBLIOGRAFÍA.

Abadalejo González, Juan Carlos, *Técnicas y procedimientos escultóricos*, Col. Textos y prácticas docentes, nº 10, universidad de la Laguna, Islas Canarias 1987.

Alcolea i Gil, Santiago, *Escultura Catalana del siglo XIX*, Ed. Fundación Caixa de Cataluña, Barcelona 1989.

Alix Trueba, Josefina, *Escultura española 1900/1936*, Ed. Viso, Ministerio de Cultura, Dirección Gral. de Bellas Artes, Madrid 1985.

Amariu, Constantin, *El huevo*, Plaza & Janés Editores S.A., Barcelona 1989, trad. THEMA Equipo editorial.

Amorós, José Luis, *Forma y criterio*, Editorial de la U.C.M., Madrid 1982.

Amós, Salvador, Discursos leídos ante la R.A. de BB.AA. de San Fernando, 13 de marzo de 1898, Imprenta y encuadernación de G. Juste, Madrid 1898.

Argullol, Rafael, *El fin del mundo como obra de arte*, Ediciones Ensayos Destino S.A. Barcelona 1991.

Arnaldo Alcubilla, Javier, *Estilo y naturaleza. La obra de arte en el romanticismo alemán*, Visor distribuciones, S.A., col. La balsa de la medusa, Madrid 1990.

Arnheim, Rudolf, *Arte y percepción Visual*, Alianza Forma, 1ª edición 1979, 5ª edición Madrid 1984, trad. María Luisa Balseiro.

Assunto, Rosario, *Naturaleza y razón en la estética del Setecientos*, Milán 1967, Visor, La balsa de la medusa, Madrid 1989, trad. Zósimo González.

Azara, Pedro, *De la fealdad del arte moderno*, Ed. Anagrama, S.A., Barcelona 1990.

Bachelard, Gaston, *El aire y los sueños*, Breviarios del fondo de cultura económica, 1ª edición en francés 1943, 2ª reimpresión, Méjico 1980, trad. Ernestina de Champourcin.

Bachelard, Gaston, *La poética del espacio*, 1ª edición en francés 1957, Fondo de cultura económica de Argentina, 1990, trad. Ernestina de Champourcin.

Baltrusaitis, Jurgis, *Aberrations. Essai sue la légende des formes*, Flammarion, París 1983.

Beltrán Martínez, Antonio, *Curso de Numismática Antigua*, Copysa, 2ª edición.

Bendala Galán, Manuel, *La Antigüedad*, Editorial Sílex, Madrid 1990.

Brain, Robert, *The decorated body*, Harper and Row Publishers, Nueva York, 1979.

Brea, José Luis, *Las auras frías*, Ed. Anagrama S.A., col. Argumentos, Barcelona 1991.

Bohigas, Oriol, *Reseña y catálogo de la arquitectura modernista*, Editorial Lumen, Palabra en el tiempo, Barcelona 1973.

Bonet Correa, Antonio, *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*, Editorial Cátedra S.A.1982.

Bonet Minguet, Enrique, *Perspectiva cónica*, Quiles, 4ª edición ampliada, Valencia 1985.

Bossert, Helmut Th., *Arte ornamental. Pueblos primitivos y orientales*, editorial Gustavo Gili S.A., Barcelona 1957.

Buhler, K., *Teoría de la expresión. El sistema explicado por su historia*, Alianza, Madrid 1980, trad. Hilario Rodríguez Sanz.

Burke, Edmund, *Indagación sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*, Col Arquitectura, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos de Murcia, Valencia 1985, trad. Juan de la Dehesa.

Byne, Mildred Stapley, *La escultura en los capiteles españoles*, Editorial voluntad, Madrid 1926.

Campeny y Santamaría, José, *La escultura en la decoración*, Discurso leído ante la Real Academia de BB.AA. Madrid 1895.

Chateau, Jean, *Las fuentes de lo imaginario*, 1ª edición en francés, 1972, 1ª edición en español, Fondo de cultura económica de Méjico, Madrid 1976.

Cola Alberich, Julio, *Amuletos y tatuajes marroquíes*, Editorial Idea, Madrid 1949.

Courtney-Clarke, Margaret, *Affreschi Africani*, Editorial Rizzoli, Milán 1990.

Cuadra González-Meneses, Consuelo de la, *Recuperación de la medalla modelada. Investigación formal y técnica en bajorrelieve*, Editorial de la U.C.M., Madrid 1988.

Daucher, Hans, *Visión artística y visión racionalizada*, Munich,1967, Editorial Gustavo Gili, col. Comunicación visual, Barcelona 1978, trad. Michael Faber-Kaiser.

Davis, Flora, *La comunicación no verbal*, 1ª edición 1976, Alianza editorial, Madrid 1992, trad. Lita Mouglier.

Delacroix, Eugene, *El puente de la visión. Antología de los diarios*, Editorial Tecnos S.A., col. Metrópolis, Madrid 1987, trad. M^a Dolores Díaz Vallagou.

De Oteiza, Jorge, *Estética del huevo: huevo y laberinto*, Ed. Pamiela, Navarra 1995.

Díaz Bolio, José, *Mi descubrimiento del culto crotálico*, Ed. de la Universidad de Yucatán, Mérida, Yucatán, Méjico 1977.

Doczi, Gyorgy, *El poder de los límites, proporciones armónicas en la naturaleza, el arte y la arquitectura*, Editorial Troquel, Buenos Aires, 1996, trad. Alejandra Vucetich.

Dorfles, Gillo, *La arquitectura moderna*, 1ª edición en Biblioteca Breve, Seix Barral, 1956, 1ª edición Editorial Ariel quincenal, Barcelona 1980, trad. Oriol Martorell y Jordi Rogent.

Dorfles, Gillo, *Las oscilaciones del gusto*, primera edición 1970, Editorial Lumen, Barcelona 1974, trad. Carlos Manzano.

Dorfles, Gillo, *Naturaleza y artificio*, edición original Turín 1968, Ed. Lumen, Barcelona 1972.

Eco, Umberto, *Cómo se hace una tesis*, Gedisa, Méjico D.F. 1987 5ª Reimpresión, trad. Alejandro Saderman.

Eco, Umberto, *La definición del arte*, Martínez Roca S.A., 1ª edición 1971, 2ª edición Barcelona 1972.

Ernst, Bruno, *El espejo mágico de M.C. Escher*, Editorial Taco, Berlín 1989.

Fernández Alba, Antonio, *Sobre la naturaleza del espacio que construye la arquitectura: geometría del recuerdo y proyecto del lugar*, discursos leídos ante la R.A. de BB.AA. de San Fernando, 1989.

Fernández de los Ríos, A., *Guía de Madrid*, oficinas de la ilustración española y americana, Madrid 1876.

Figuerola Alonso Martínez, Eduardo, *La escultura en la arquitectura*, discurso leído ante la R.A. de BB.AA. de S. F., Gráficas reunidas S.A., Madrid 1965.

Fisher, Ernst, *La necesidad del arte*, Editorial Planeta-De Agostini S.A., Barcelona 1986.

Focillon, Henri, *La vida de las formas y elogio de la mano*, Francia 1943, Xarait ediciones, Madrid 1983, trad. Jean-Claude del Agua.

Fouquer, Roger, *La escultura moderna de los Makonde*, C.I.D.A.F., Madrid 1979.

Fromm, Erich, *El lenguaje olvidado*, primera edición Nueva York 1951, 9ª edición, Buenos Aires 1972, trad. Mario Cales.

Ghyka, Matila C., *El número de oro. I. Los ritmos. II. Los ritos*, editorial Poseidón S.L., 2ª edición, Barcelona 1978, trad. J. Bosch Bousquet.

Ghyka, Matila C., *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*, trad. J. Bosch Bousquet, tercera edición, Ed. Poseidón, Barcelona 1983.

Giedion, Sigfried, *El presente eterno: los comienzos del arte*, Alianza editorial, Alianza Forma S.A., 1ª edición 1981, 2ª edición Madrid 1985, trad. Maria Luisa Balseiro.

Giedion, Siegfried, *La mecanización toma el mando*, Editorial Gustavo Gili S.A., col. Tecnología y sociedad, primera edición Oxford 1948, Barcelona 1978, Trad. Esteve Riambau i Suarí.

Gillon, Werner, *Breve historia del arte africano*, Alianza Forma, Alianza editorial S.A., Madrid 1989, trad. C.A. Caranci.

Gombrich, Ernst H., *Historia del arte*, Argos S.A., 1ª edición 1951, 2ª edición, Barcelona 1954, trad. Rafael Santos Torroella.

Gombrich, Ernst H., *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, 1ª edición Phaidon Press, Londres 1963, Ediciones Seix Barral S.A., Barcelona 1967, trad. José María Valverde.

Gombrich, Ernst H., *Tributos. Versión cultural de nuestras tradiciones*, Fondo de cultura económica, 1ª edición en inglés 1984, 1ª edición en español Méjico 1991, trad. Alfonso Montelongo.

Gómez de Liaño, Ignacio, *El idioma de la imaginación*, Ensayistas-224, Taurus ediciones S.A., Madrid 1983.

Gómez Moreno, Mª Elena, *Breve historia de la escultura española*, Ed. Dossat S.A., 2ª edición, Madrid 1951.

Guidoni, Enrico, *Arquitectura primitiva*, primera edición Electa Editrice, Milán 1972, Ediciones Aguilar S.A., Madrid 1989.

Gutiérrez Muñoz, José Luis, *La escultura como metáfora de la naturaleza. Revisión crítica de la modernidad escultórica*, tesis inédita, fecha de lectura: 2 de febrero de 1993.

Hardy, William, *A guide to Art Nouveau style*, Chartwell Books, Inc., Nueva Jersey 1986.

Hegel, Georg W.F., *La forma del arte simbólico*, 1ª edición en castellano, Editorial Siglo XX, Buenos Aires 1983.

Hildebrand, Adolf von, *El problema de la forma en la obra de arte*, Visor, La Balsa de la Medusa S.A., Madrid 1988, trad. María Isabel Peña Aguado.

Infiesta Monterdó, José Manuel, *Un siglo de escultura catalana*, Ed. Aura, Barcelona 1975.

- Jones, Mark**, *El arte de la medalla*, Editorial Cátedra S.A., Madrid 1988.
- Jung, Carl G. et al.**, *El hombre y sus símbolos*, Editorial Aguilar S.A., 1ª edición 1966, 2ª edición Madrid 1979, trad. Luis Escobar Bañero.
- Kandinsky, Wassily**, *De lo espiritual en el arte*, Editorial Labor S.A., 1ª edición Siena 1952, 4ª edición, Barcelona 1983, trad. Barral Editores S.A.
- Kepes, Gyorgy**, *Form in architecture: imitation and abstraction*, Gyorgy Kepes ed., George Brazillier N.Y. 1966.
- Kiado, Corvina**, *Arte indígena desde Méjico hasta Perú*, coedición de Corvina, Budapest y Ediciones Arte y literatura, La Habana, Budapest 1983, trad. Helena Horta y Zsuzsa Mata.
- Kowalczyk, Jorge**, *Escultura decorativa*, Gustavo Gili , Barcelona 1927.
- Larrea Palacín, Arcadio de**, *Peinados Buje bas. Iniciación al estudio del tocado en los pueblos de Guinea española*, Ed. Idea, Madrid 1953.
- Levi-Strauss, Claude**, *El pensamiento salvaje*, 1ª edición en francés 1962, 1ª edición en castellano 1964, 2ª reimpresión, Fondo de cultura económica, Méjico, 1972, trad. Francisco González Arámburo.
- Loos, Adolf**, *Ornamento, delito y otros escritos*, Editorial Gustavo Gili S.A., col. Arquitectura y crítica, 2ª edición, Barcelona 1980.
- López Chuhurra, Osvaldo**, *Estética de los elementos plásticos*, Editorial Labor S.A., 1ª edición 1971, 2ª edición, Barcelona 1975.
- López Hernández, Francisco**, *Proceso y creación de una obra escultórica*, Editorial de la U.C.M., Madrid 1988.
- López Quintés, Alfonso**, *Estética de la creatividad*, Ediciones Cátedra S.A., Madrid 1977.
- Lucie-Smith, Edward**, *Sculpture since 1945*, Phaidon Press Limited, Gran Bretaña 1987.
- Maclagan, David**, *Mitos de la Creación. La aparición del hombre en el mundo*, 1ª edición, Editorial Debate, Madrid 1989.
- Maderuelo, Javier**, *Arte y naturaleza*. Actas del I curso, Huesca 1995. Diputación de Huesca, 1996.
- Maderuelo, Javier**, *El jardín como arte*. Actas del III curso, Huesca 1997. Diputación de Huesca, 1998.
- Maderuelo, Javier**, *Cristina Iglesias*, Artistas españoles contemporáneos Nº 4 Escultura, Fundación Argentaria, Madrid 1996.

Maderuelo, Javier, *El espacio raptado. Interferencias entre arquitectura y escultura*, Biblioteca Mondadori, Madrid 1990.

Maier, Manfred, *Procesos elementales de proyectación y configuración. Estudios de la naturaleza*, Berna 1977, Ed. Gustavo Gili, S.A., Barcelona 1982, trad. Juan Luis Vermal.

Malinowski, Bronislaw, *Estudios de psicología primitiva*, Ediciones Paidós Ibérica S.A., Barcelona 1982, trad. Isabel Straaman, Héctor Rosenvasser y P. von Haselberg.

Malinowski, Bronislaw, *Magia, ciencia, religión*, Herederos de Bronislaw Malinowski 1948, 1ª edición diciembre de 1974, 2ª edición Ed. Ariel S.A. Barcelona, octubre de 1982, trad. Antonio Pérez Ramos.

Manzini, Ezio, *Artefactos. Hacia una nueva ecología del ambiente artificial*, 1990 Milán, Celeste ediciones y Experimenta ediciones de diseño, Madrid 1992, trad. Cristina Ordóñez y Pierluigi Cattermole.

Melotti, Umberto, *El hombre entre la naturaleza y la historia*, Ediciones Península S.A., 1ª edición Milán 1979, Barcelona 1981, trad. Ricardo Pochtar.

Mertz, Peter, *Otto Wagner und Wien. Seine Bauten heute*, Harenberg Edition, Dortmund 1988.

Midgley, Barry, *Guía completa de escultura*, modelado y cerámica, 1ª edición en castellano 1982, 1ª reimpresión Herman Blume, Madrid 1982, trad. Mari-Carmen Ruiz de Elvira Hidalgo.

Monod, Jaques, *El azar y la necesidad*, Cuadernos ínfimos 100, 1ª edición diciembre de 1981, 2ª edición Tusquets editores S.A., Barcelona diciembre de 1984, trad. Francisco Ferrer Lerín.

Navarro Alcalá-Zamora, *Sociedades, pueblos y culturas, aula abierta*, Salvat, col. temas clave, 3ª reimpresión, Barcelona, 1984.

Navarro de Zuñillaga, Javier, *Fundamentos de perspectiva*, Ediciones Parramón S.A., 1ª edición Madrid 1986.

Neumann, Eckhard, *Mitos de artista. Estudio psichistórico sobre la creatividad*, 1ª edición, Frankfurt 1986, Editorial Tecnos S.A., Col. Metrópolis, Madrid 1992, trad. Miguel Salmerón Infante.

Norman, Donald A., *La psicología de los objetos cotidianos*, 1ª edición Nueva York 1988, Editorial Nerea S.A., Madrid 1990, trad. Fernando Santos Fontenla.

Ortega y Gasset, José, *La deshumanización del arte*, Herederos de José Ortega y Gasset 1925, Editorial Planeta-De Agostini S.A., Barcelona 1985.

Pacioli, Luca, *La divina proporción*, Ed. Akal S.A. 1987.

Pächt, Otto, *Historia del arte y metodología*, Alianza, Madrid 1986, trad. Francisco Corti.

Phillips, Peter / Bunce, Gillian, *Diseños de repetición*, Londres 1993, trad. Eugeni Rosell i Miralles, 1ª edición en castellano, Barcelona 1996, Editorial Gustavo Gili S.A., Méjico 1996.

Physick, John, *Designs for English Sculpture 1680-1860*, Butler and Tanner Ltd. Gran Bretaña 1969.

Plinio (El Viejo), *Textos de historia del arte*, Editorial Visor, La balsa de la medusa, Madrid 1987.

Quiñones Costa, Ana María, *La decoración vegetal*, tesis inédita, nº 18.298.

Racionero, Luis, *Textos de estética taoísta*, Col. El libro de bolsillo, Alianza editorial S.A. Madrid 1983.

Ramírez, Juan Antonio, *Construcciones ilusorias, arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*, Alianza forma S.A., Madrid 1983.

Ramírez, Juan Antonio, *Gaudí*, Ediciones Anaya, col. Biblioteca básica, 1ª edición, Madrid 1992.

Ramírez Luque, Mª Isabel, *Arte y belleza en la estética de Hegel*, Publicaciones de la Universidad de Sevilla S.L., Madrid 1988.

Ramos, María Elena, *Arte y naturaleza*, Venezuela, Lagoven, 1987.

Riegl, Alois, *El culto moderno a los monumentos: caracteres y origen*, Viena 1903, Ed. Visor S.A. 1987, trad. Ana Pérez López.

Riegl, Alois, *Problemas de estilo. Fundamentos para una historia de la ornamentación*, 1ª edición, Berlín 1893, Gustavo Gili S.A., Barcelona 1980, trad. Federico Miguel Saller.

Rubert de Ventós, Xabier, *Teoría de la sensibilidad*, Ediciones península, 1ª edición, Barcelona 1969.

Sack, Manfred, *Neutra, Richard*, Editorial Gustavo Gili S.A., Barcelona 1993.

Salvador, Socorro, *La escultura monumental en Madrid: Calles, plazas y jardines públicos 1875-1936*, Ed. Alpuerto S.A. Madrid 1990.

Sánchez Casado, Antonio, *El Kitsch español*, Editorial temas de hoy, col. El Papagayo, Madrid 1988.

Schlosser, Julius, *La literatura Artística*, 1ª edición Viena 1924, 3ª edición, Ed. Cátedra S.A., Madrid 1976, trad. Esther Benítez.

Schwenk, Theodor, *El caos sensible*, editorial Rudolf Steiner, Madrid 1988.

Serrano Fatigati, Enrique, *Escultura en Madrid desde mediados del siglo XVI hasta nuestros días*, Imprenta San Francisco de Sales, Madrid 1912.

Seseña, Natacha, *La Cerámica popular en Castilla la Nueva*, Editora Nacional, Madrid 1975.

Sharkey, John, *Misterios celtas: la antigua religión*, col. Arte e imaginación, 1ª edición, editorial Debate S.A., Madrid 1989, trad. Celtic Mysteries.

Silva, Carlos, *Ornamento y demonios*, Monte Ávila Editores, C.A., col. Estudios Caracas 1980.

Speigh, Charlotte F., *Images in clay sculpture. Historical and contemporary techniques*, Harper and Row Publishers, Nueva York 1983.

Trier, Edward, *Form and Space*, Thames and Hudson, 1ª edición 1961, edición revisada Londres 1968.

VV.AA., *Biología y cultura. Introducción a la antropología biológica y social*, Selecciones de scientific american, H. Blume ediciones, Madrid 1979.

VV.AA., *Escultura. Hechos*, 1ª edición, Tenerife 1993.

VVAA., **Fernández Gómez, Margarita y Fernando Aranda Navarro**, *Arquitectura y ornamento*, Escuela técnica superior de arquitectura, Universidad politécnica de Valencia, 1989.

VV.AA., *Historia Económica de europa. el desarrollo económico de la civilización occidental*, Nueva York 1978. Ediciones Omega S.A., 3ª edición, Barcelona 1979, trad. Enrique Lynch.

Vasallo Parodi, Juan Luis, *Forma y materia*, Discurso R.A.BB.AA. San Fernando.

Virilio, Paul, *Estética de la desaparición*, Editorial Anagrama, Barcelona 1988, trad. Nori Benegas.

Worringer, Wilhelm, *Abstracción y naturaleza*, primera edición 1908, Fondo de Cultura Económica, Méjico 1953, trad. Mariana Frenk.

CATÁLOGOS y OTRAS PUBLICACIONES.

Adolfo Schlosser, Galería Luis Adelantado, Valencia 1994.

Adolfo Schlosser, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, 1998.

Adriano Leverone, Ed. Costa & Nolan, Génova 1992, trad. Andrew Thompson.

African hairstyles, styles of yesterday and today, Ed. Sagai, Londres 1985.

Animals in american art. 1880-1980. Nassau County Museum of Fine Art, Roslyn, Nueva York, 1981.

Animals in art, Royal Ontario Museum, Toronto, Canadá, 1975.

Arco Noticias, IFEMA/ARCO, octubre 1997.

Arrazola Oñate, Txaro, Natura eta trama, Casa Municipal de cultura de Basauri, 1992.

5ª Biennale della ceramica d'arte, Ed.& C. s.n.c., Savona, Italia 1992.

Bodo Rau. El cuerpo del hierro, esculturas, Fundación Museo Evaristo Valle, Centro de escultura de Candás, Museo Antón, Asturias 1992.

Canogar, Daniel, "Los procesos naturales", *Lápiz*, Revista internacional de arte, Nº 60, Madrid, verano 1989.

Cerámica, nº 37, Ed. Antonio Vivas, Madrid 1990.

Cerámica, nº 45, Ed. Antonio Vivas, Madrid 1992.

Cerámica, nº 46, Ed. Antonio Vivas, Madrid 1993.

Cerámica, "Joan Panisello i Chavarria", nº 66, Ed. Antonio Vivas, Madrid 1998.

Cristina Iglesias, Exposición en el Palacio de Velázquez, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Ediciones El visó, edición original Nueva York 1997, Madrid 1998.

Contreras, Juan de, *Historia del arte hispánico*, Tomo V, Salvat editores, S.A., Barcelona 1949.

Dany, Paul, *Tallo ornamental y "hombre verde"*, Anales del Instituto de arte Americano e investigaciones estéticas, Nº 20, Buenos Aires, 1967.

De l'animal et du vegetal dans l'art, Editorial Atelier, Bruselas, 1985.

El mundo micénico, Ministerio de Cultura, Dirección Gral. de BB.AA. y Archivos, España 1991.

El patrimonio del mundo, VV.AA., Plaza & Janés editores, Incafo, S.A., volúmenes 1 y 7, Barcelona 1994.

Entramados, María Cueto, Centro de Escultura de Candás, Museo Antón, Candás 1995.

Escobedo, Helen, *Para reinventar la naturaleza*. Cuatro instalaciones, Secretaría general de desarrollo social sociocultural, 1989.

Evelyn Hellenschmidt, H+H producciones y promociones editoriales, Galería Raquel Ponce, Madrid 1998.

- Exposicao com a natureza**, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1981.
- Exposición de la Medalla actual. España, Francia, Italia**, Casón del Buen Retiro, Madrid 1964.
- Fernando Alba. Esculturas**, Principado de Asturias, Consejería de educación, cultura y deportes, 1991.
- Gaya Nuño, Juan Antonio, Arte del siglo XIX**, Volúmen XIX, Historia universal del arte hispánico, Ed. Plus Ultra S.A., Madrid 1966.
- Gebauer, Paul, Architecture of Cameron**, African Arts, vol. V, 1. 1971.
- Godard, A., Medailles et plaquettes modernes**, Graveur, N° 143, París.
- Goldsworthy, Andy, Holz**, Cameron Books, Moffat 1996, trad. al alemán de Waltraud Göting, 3ª edición Ed. Zweitausendeins, Frankfurt am Main, 1998.
- Hampaté, Amadou, "La obra de la mano, expresión total del hombre"** *El Correo*, año XXIX, n° 2, 1976.
- Henggeler, Joe, Ivory trumpets of the Mende**, African Arts, vol. XIV, 2, 1981.
- Huet, Jean Christophe, The "togu na" of tenyo Irelí**, African Arts, vol. XXI, 4, 1988.
- Internationale ausstellung Zeitgenössischer Medaillen**, Oberes Belvedere, CECA N° 154, Viena 1959.
- Juncosa, Enrique, "El paisaje como experiencia"**, *Lápiz* N° 61, Madrid 1989.
- Karl Blossfeldt**, Taschen, Colonia 1994, trad. José García Pelegrín.
- La imagen del animal**, Caja de ahorros y monte de piedad de Madrid S.L., Dirección Gral de Bellas Artes.
- L'animal. De Lascaux a Picasso**, Museum National d'histoire naturelle, Editorial bias, París 1976.
- Le club français de la Médaille**, Publicaciones desde 1983 hasta 1990.
- Los Incas y el antiguo Perú**, Sociedad Estatal Quinto Centenario, Lunweg Editores S.A., Barcelona 1991.
- Newman, Cathy, "Pollen. Breath of life and sneezes"**, *National Geographic Magazine*, vol. 166, National Geographic Society, Washington, octubre 1984.
- Metropolitan Zoo**, Metropolitan Museum of Art, Nueva York 1985.
- Mº Jesús Rodríguez. Esculturas**, Obra social y cultural, Caja de Ahorros de Asturias, Asturias 1992.

Mª Jesús Rodríguez. Esculturas, Principado de Asturias, consejería de educación, cultura y deportes, 1991.

Piet Stockmans-Bob Verschveren, Atelier 340, Bruselas 1987.

Pino Pascali, La reconstrucción de la naturaleza, 1967-1968, IVAM Centre Julio González, Generalitat Valenciana 1992.

I Premio Navarra de Escultura 1997, Museo de Navarra, Departamento de cultura y educación del Gobierno de Navarra, 1997.

Robert Smithson. El paisaje entrópico. Una retrospectiva 1960-1973, IVAM, Centre Julio González, Generalitat Valenciana, 1993.

Roma XC, De Luca edizioni d'arte, Dirección general de relaciones culturales, Ministerio de Asuntos Exteriores, Roma 1990.

Rosc 77, The poetry of vision: an international exhibition of modern art and early animal art, Dublin, Rosc 1977.

Sala, Pilar, Centro de arte Palacio Almudí, Ayuntamiento de Murcia 1993.

Sculpture/Nature, Centro Georges Pompidou, Museo Nacional de Arte Moderno, Burdeos 1978.

The animal kingdom in american art, Everson museum of art, Syracuse, Nueva York, 1978.

The Topography of nature: the microcosm and macrocosm, Institute of contemporary art of Philadelphia, University of Pennsylvania, 1972.

Tierbilder aus vier Jahrtausenden, Ed. Philipp von Zabern, Alemania 1983.